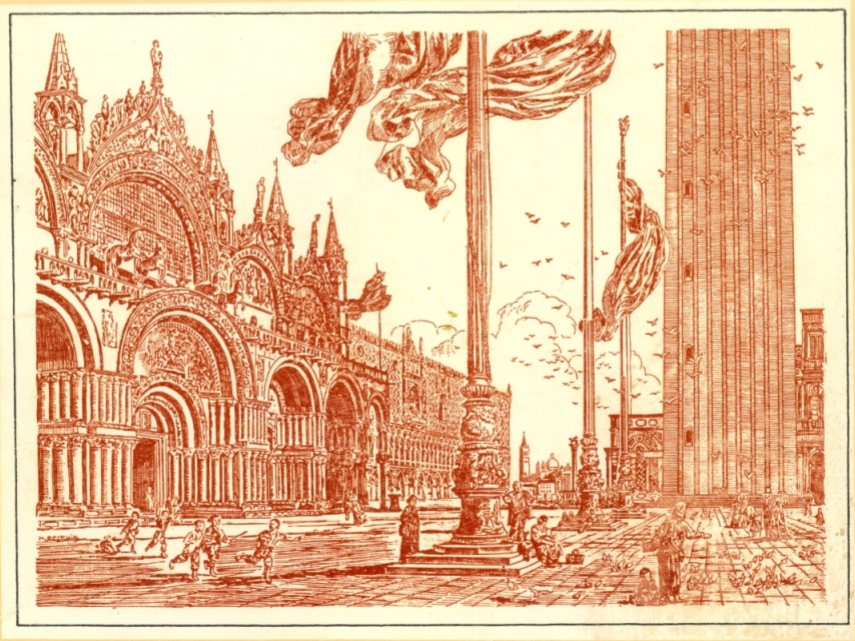
CAMILLO SITTE

ARTA CONSTRUIRII ORAȘELOR

URBANISMUL DUPĂ PRINCIPIILE SALE ARTISTICE



Arta construirii orașelor

Materialele prezentate au scop didactic. Folosirea lor în alte scopuri decât cele necesare procesului de învatamânt este sanctionata potrivit legislatiei în vigoare.

Der Städte-Bau

nach seinen

Künstlerischen Grundsätzen

in

alter und neuer Zeit.

Ein

Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien,

von

Architekt
Camillo Sitte
Rg.-R. u. Dir. der k.k. St. Gewerbeschule in Wien

Wien 1889
Verlag von Karl Graeser
I. Akademiestrasse 2 b.

Camillo Sitte

Arta construirii oraşelor

Urbanismul după principiile sale artistice

O încercare de rezolvare a problemelor moderne ale Arhitecturii şi ale Plasticii monumentale, cu referiri speciale la cazul Vienei

Traducerea şi îngrijirea ediţiei
RODICA EFTENIE, HANNA DERER şi MIHAI EFTENIE
Note şi prefaţă de **Rodica Eftenie**

Bucureşti
Editura Tehnică – 1992

Camillo Sitte, *Der Städte-Bau*, Verlag von Carl Graeser, I. Akademiestrasse 26, Wien 1889.

Copyright © 1991, Editura Tehnică
Toate drepturile asupra ediției în limba română sînt rezervate editurii

Adresa: EDITURA TEHNICĂ
Piața Presei Libere, 1
33 București, România
cod 79738

Redactor: **Laura Andreea Neagu**
Tehnoredactor: **V. E. Ungureanu**
Coperta: **Mihai Eftenie**
Tehnoredactare computerizată: **ROMANGO**

Bun de tipar: 15.04.1992 Coli tipo: 10
C.Z. 72=590=30
ISBN 973-31-0378-0

PREFAȚĂ
LA EDIȚIA ÎN LIMBA ROMÂNĂ

În istoria arhitecturii și urbanismului, precum și în istoria teoriilor care au contribuit la concepția și la realizarea patrimoniului construit, dezbaterile privind societatea urbană, ORAȘUL, ca loc și orizont al acesteia, s-au născut o dată cu primele creații de arhitectură și urbanism și, o dată cu acestea, s-au născut firesc și controversele.

Prin apelul la istorie se poate constitui un cadru de referință, de la care pornind să se cunoască sensul real al practicii și cercetării urbanistice și, în consecință, să se poată înțelege problemele actuale ale urbanismului. Numai prin cunoașterea metodelor și demersurilor abordate de teoriile anterioare se pot elabora noi metode și pot apărea noi ipostaze, oportune și specifice unui anumit moment.

Paralel cu mutațiile în practică, rolul jucat de limbaj atît în elaborarea cît și în realizarea proiectului urbanistic a fost recunoscut întotdeauna de cercetare, care s-a materializat prin lucrări privind istoria orașelor și istoria urbanismului.

Iată de ce, pentru o înțelegere mai largă și mai sensibilă a prezentului, devine absolut necesară o privire critică asupra trecutului și cunoașterea sa prin intermediul unor texte clasice, chiar dacă astfel sîntem departe de a avea o perspectivă completă asupra acestuia. Este suficient să ne gîndim la Vitruviu, Alberti, Palladio, Viollet-le-Duc, Camillo Sitte, Le Corbusier, personalități ale căror opere reflectă remarcabil epocile în care au trăit, precum și marile momente ale teoriei asupra ORAȘULUI și a Arhitecturii în oraș. În orașul lui Alberti, armonia, care este frumusețe (*concinnitas* – acea corespondență reciprocă, bine chibzuită, a tuturor elementelor multiple, componente ale aceleiași unități, în așa fel încît nimic să nu poată fi înlăturat sau schimbat fără ca întregul să aibă de suferit), nu se bazează pe necesitate sau pe confort, ci pe ceea ce încîntă sufletul, „gratia animi"[1]. Amintim și modul în care Palladio sem-

nalează nevoia relației dintre utilitate (confort, durabilitate, trăinicie), ca o latură individualistă, chiar „egoistă" a arhitecturii, pe de o parte, și frumusețe, pe de altă parte, ca expresivitate care domină armonia funcțională, astfel încît orașul să fie înțeles ca o casă mare, „a cărui frumusețe interioară este dată de frumusețea exterioară a clădirilor particulare". În sfîrșit, cum am putea înțelege problemele actuale ale orașului, fără să-l citățm pe Camillo Sitte, care pentru prima dată, în anul 1889, a formulat problema cadrului urban, așa cum se pune ea astăzi, și care a lansat o serie de idei de o actualitate surprinzătoare, multe dintre acestea intrînd definitiv în patrimoniul teoriei urbanistice contemporane.

*

Pentru a putea prezenta creația lui Camillo Sitte (1843-1903), arhitect și director al Școlii Imperiale și Regale de Arte Industriale din Viena, nu numai reprezentantul cel mai de seamă al urbanismului culturalist, dar și una dintre importantele personalități ale veacului, alături de Viollet-le-Duc, G. Semper, Otto Wagner, propunem o succintă localizare a sa în contextul istoric și conceptual al secolului al XIX-lea, context în care se înscriu înseși bazele urbanismului modern, de care opera lui Camillo Sitte este indisolubil legată. Acest secol corespunde expansiunii societății industriale, unei societăți a cărei energie era orientată către un nou umanism, către dezvoltarea tehnicii și deschiderea unor orizonturi noi gîndirii științifice, tehnice, filozofice și artistice.

Dintr-un început, subliniem faptul că ne vom limita doar la domeniul urbanismului, această disciplină atît de complexă, la înscrierea sa în epocă, jalonîndu-i începuturile și evoluția. Putem astfel localiza problematica lucrării *Der Städtebau*, al cărei ecou este de fapt mult mai larg, conferind autorului său un loc important în mișcarea de idei a secolului al XIX-lea.

Vom aminti doar că arta, paralel cu revoluția tehnologică fără precedent, se manifestă printr-o succesiune de stiluri, trecînd de la clasicism la romantism, de la realism la impresionism, iar lupta împotriva academismului, a „produselor" oficiale și eclectice, este dusă de mari personalități creatoare, care vor reuși să deschidă drumuri noi.

În schimb, arhitectura, prizoniera propriei sale obtuzități față de dinamica secolului, nu reușește să depășească convențiile formale și se limitează la a copia fără discernămînt stilurile trecutului, fără să încerce să rezolve problemele vremii cu mijloacele tehnice pe care le avea la dispoziție. Ea nu reușește să se elibereze de dogmatismul ordinelor clasice care, începînd cu Renașterea, deveniseră principala metodă de

compunere a edificiilor. Problema consta de fapt în nevoia de întoarcere la originea principiilor arhitecturale și nu doar în schimbarea sau inventarea unui stil nou.

Din confruntarea cu realitatea, în arhitectură se deschid două direcții diferite: un curent cu aderența majorității, care refuză orice calitate estetică construcțiilor „inginerești", considerîndu-le strict utilitare, și un curent minoritar, numit *rațională*, care propune rezolvări noi la necesități noi, ridicînd deja problemele fundamentale ale revoluției arhitecturale: relația dintre funcțiune și formă, dintre tehnică și arhitectură, dintre materiale și structură, dintre structură și stil[2]. Trebuie să evocăm aici figura lui Viollet-le-Duc, cel care a pus bazele teoretice ale arhitecturii secolului al XIX-lea și a cărui operă teoretică „Entretiens sur l'architecture" consemnează nașterea raționalismului și funcționalismului contemporan.

În paralel, ORAȘUL resimte și mai puternic impactul revoluției industriale, ceea ce determină noi demersuri de observare și reflecție, iar studiile și strategiile se vor orienta, așa cum se întîmpla și în arhitectură, spre două direcții fundamentale ale timpului, una către trecut, cealaltă către viitor.

O serie de personalități reprezentative ca R. Owen, Ch. Fourier, P.J. Proudhon, J. Ruskin, W. Morris, teoreticieni ai pre-urbanismului, s-au aplecat asupra problemei orașului, fără a o disocia de cea a semnificației raportului social, a ansamblului de condiții economice și politice, asimilînd însă lipsa de ordine cu dezordinea. De fapt, orașul se confruntă cu un nou mod de organizare, ceea ce determină, implicit, dispariția celui vechi. Pentru aceasta, în locul „pseudo-dezordinii" orașului industrial, se vor face propuneri de ordonare urbană, printr-o reflectare desfășurată în imaginar și situată în dimensiunea utopiei[3]. Ca forme ale mentalității utopice, apar cele două modele ale pre-urbanismului, progresist și culturalist, ca proiecții spațiale de imagini ale orașului viitorului. Către sfîrșitul secolului al XIX-lea, va lua naștere disciplina care se va distinge de artele urbane anterioare prin caracterul său reflexiv și critic, precum și prin rigoarea științifică: URBANISMUL[4]. Încă înaintea constituirii sale ca disciplină, practicienii și teoreticienii își vor fi propus rezolvarea problemei privind orașul industrial, din momentul în care societatea industrială a început a avea conștiința de sine și a fi interesată de cadrul său de viață.

Nu intenționăm o prezentare detaliată a acestor modele (ceea ce ar depăși de altfel cadrul prezentării de față), dar considerăm totuși necesară o rezumare a principalelor criterii care se constituie în diferențe de conținut, precum și de strategie, aceasta fiind necesară în consecință la înțelegerea în plus a poziției lui C. Sitte, a argumentelor și demon-

straţiilor cuprinse în lucrarea sa, *Der Städtebau*.

Amintim doar că, în scenariile posibile pentru oraşul viitorului, pre-urbaniştii progresişti, R. Owen, Ch. Fourier, J. Proudhon, considerau cheia de boltă a ideologiei modelului lor *progresul*, promovat prin revoluţia industrială, iar mijloacele care permit rezolvarea problemei, atît a relaţiilor inter-umane, cît şi a celor cu mediul înconjurător, ca fiind *ştiinţa* şi *tehnica*. Se tinde către prototipuri, către locuinţa-standard, corespunzătoare nevoii-tip, a omului-tip, către o ordine-tip care, indiferent de timp şi de loc, poate fi aplicată oricărui grup uman. Se face tabula-rasa cu trecutul, iar frumuseţea se confruntă cu logica, o logică funcţionalistă, care conduce la o imagine urbană austeră, igiena fiind primordială.

Vom insista mai mult asupra modelului pre-urbanistic culturalist. J. Ruskin, W. Morris şi E. Howard (părintele oraşului-grădină) au în vedere *colectivitatea umană*. Acest model pleacă de la semnalarea dispariţiei vechii ordini a oraşului, ca efect al presiunii dezintegratoare a industrializării, iar critica de la care porneşte este nostalgică, propunîndu-se atît o reînnoire a trecutului cît şi mijloacele pentru reîntoarcerea la formulele acestui trecut. Fundamentul său ideologic este *cultura*, nevoile spirituale primînd asupra celor materiale. Oraşul modelului culturalist este circumscris în interiorul unor limite precise, avînd dimensiuni modeste, asemeni oraşelor medievale, iar cu natura stabileşte un contact fără ambiguitate. Sînt postulate asimetria şi neregularitatea, ca marcă a unei ordini organice, considerîndu-se că numai o astfel de ordine poate integra contribuţiile succesive ale istoriei şi ţine seama de particularităţile oraşului. Estetica este echivalentul igienei pentru modelul progresist, iar dezideratele acesteia sînt atinse numai prin întoarcerea la o concepţie de artă inspirată îndeosebi din studierea Evului Mediu. Se susţine nevoia de individualitate formală a fiecărei clădiri, ca exprimare a specificităţii sale. Ideea de comunitate şi de spirit colectiv se desăvîrşeşte pe plan politic în formule democratice, iar din punct de vedere economic, acest model este manifest anti-industrial, producţia nefiind considerată prin prisma randamentului.

Bineînţeles, cele două modele nu prezintă întotdeauna o formă riguroasă, adesea ajungîndu-se la absolutizări. Chiar dacă mijloacele şi conceptele lor sînt complet diferite, ele urmăresc însă în esenţă acelaşi mobil, calitatea vieţii, precum şi direcţiile şi sensul posibil de evoluţie a oraşului în sine, prin care să se atingă acest deziderat, în concordanţă cu realitatea istorică. În toate cazurile, însă, oraşul viitorului este gîndit în termen de *model* (fiind considerat un obiect reproductibil, cu valoare exemplară, în loc să fie gîndit ca un proces deschis, dinamic)[5].

În practică, s-au realizat puţine exemple, iar experienţele nu au

fost edificatoare, atît prin organizarea restrictivă, cît mai ales prin ruptura cu realitatea socio-economică a momentului. În schimb, prin conținutul lor, modelele pre-urbanismului anunță însăși metoda urbanismului, ale cărui propuneri vor urma în secolul XX un demers analog.

Astfel, pe traiectoria pre-urbanismului progresist se va înscrie, fără o continuitate ideologică susținută, urbanismul progresist, reprezentat, printre alții, de Tony Garnier, Walter Gropius și mai ales de teoreticianul modelului urbanistic funcționalist Le Corbusier, care va marca implacabil CASA și ORAȘUL în aproape întreg secolul XX[6].

În paralel, urbanismul culturalist își va găsi maeștrii în E. Howard, R. Unwin și mai ales în C. Sitte, reprezentantul cel mai strălucit al modelului urbanistic culturalist, între acesta și modelul pre-urbanistic culturalist existînd o continuitate ideologică reflectată cu un răsunet imediat, în crearea primelor orașe grădină englezești[7].

Deci, în contextul dezbaterilor privind problema ORAȘULUI părerile se opun adesea radical. Din punctul de vedere al lui Le Corbusier și al altor progresiști, Camillo Sitte este condamnabil pentru „cel mai retrograd paseism". „Urbanismul modern se naște odată cu o nouă arhitectură. O evoluție uriașă, fulgerătoare, brutală, a tăiat toate punțile cu trecutul", dă o sentință implacabilă Le Corbusier în *Urbanisme* și, referindu-se la lectura lucrării *Der Städtebau*, consideră demonstrațiile lui Sitte ca fiind ale trecutului, „trecutul minor, trecutul sentimental, floricica de la marginea drumului".

Camillo Sitte, în schimb, cu o pasiune pe măsură și cu o erudiție, ce nu pot să nu devină convingătoare, construiește o strălucită pledoarie, care ne determină astăzi să apreciem criticile progresiștilor ca fiind într-o mare măsură neîndreptățite, iar opera sa, citită în cheie aristotelică și din perspectiva timpului, să apară mult mai complexă și mai bogată în semnificații, depășind limitele în care a fost circumscrisă de către contemporani. Asemeni lui G. Semper sau Viollet-le-Duc, autorul demonstrează remarcabil și pe întreg parcursul lucrării, că înțelegerea și cunoașterea valorilor trecutului nu înseamnă în nici un caz o copiere mecanică, fără discernămînt, a acestor valori, ba, mai mult, subliniază nevoia filtrării principiilor și a adoptării lor elastice la realitățile contemporane. „Creațiile exemplare ale maeștrilor de altădată trebuie să rămînă vii pentru noi, altfel decît printr-o simplă copiere, trebuie examinat ceea ce este esențial în aceste opere și adaptat de o manieră semnificativă pentru condițiile moderne; doar astfel vom reuși să smulgem unui sol aparent steril, o nouă înflorire".

*

Pe măsură ce s-a dezvoltat critica monotoniei arhitecturale a orașelor, pe măsură ce, în consecință, s-au născut și au început să se precizeze idealul și ideologiile unei renașteri a „inimii orașelor", conceptele lui Camillo Sitte au redevenit actuale și au reintrat în circuitul curent de idei. „A trebuit să fie făcută distrugerea peisajului, masacrul moștenirii urbane, poluarea în ansamblu, prin producție, fără măsură și fără critică, printr-o construcție care pretinde a simboliza modernul și progresul, pentru ca oamenii să înceapă să se teamă și să se preocupe de cadrul lor de viață"[8].

Astfel, ORAȘUL reprezentanților C.I.A.M.-ului și ai curentului „Internațional", care negau valorile trecutului, a generat unele critici din ce în ce mai aspre, experiențele practice detașîndu-se, cum era și firesc, de scenariile strict conceptuale, de modele. În consecință, în ultimele decenii, sîntem martorii unei reconsiderări originale a trecutului, prin fenomenul „post-modernist", precum și ai apariției unor opinii și poziții privind teoria și critica în arhitectură și urbanism. O nouă pleiadă de teoreticieni și practicieni (amintim doar pe R. Assunto, Rob Krier, R. Fishman, R. Venturi, Ch. Jencks) marchează clar orientarea către o nouă direcție de investigare în acest domeniu, reiterînd deseori platforme conceptuale, fundamentale, ale trecutului, printre care un loc important îl ocupă cea a lui C. Sitte.

Iată deci oportunitatea readucerii în actualitate, a restituirii operei *Der Städtebau*, a acestui text de referință din secolul al XIX-lea, practicienilor și teoreticienilor urbanismului, tuturor celor implicați și preocupați de problemele ORAȘULUI, ale VIEȚII ÎN ORAȘ. Această nevoie este cu atît mai pregnantă în ceea ce ne privește, mai ales prin natura aspectelor specifice și particulare cu care specialiștii acestui domeniu, și nu numai ei, sînt confruntați în țara noastră, acum cînd problema remodelării urbane, a găsirii direcțiilor și strategiilor teoretice și practice cele mai oportune, se pune cu cea mai mare stringență.

Der Städtebau este mai mult decît „o sumă de reguli a căror aplicare să permită obținerea unor efecte analoge celor din trecut, la fel de fericite", mai mult decît o analiză a unor exemple ale trecutului, decît o critică la adresa urbanismului modern. „Dimpotrivă, vom analiza atît orașe vechi cît și moderne, din punctul de vedere al tehnicii artistice, pentru a descoperi acele *principii de compoziție* care fac să apară într-unele armonia și puterea de a ne seduce spiritual, iar în celelalte incoerența și monotonia", specifică Sitte.

Paleta de aspecte abordate este deosebit de largă: de la tipologia piețelor și a grupurilor de piețe la relația dintre fondul construit și spațiul urban; de la procedeele și mijloacele estetice la relația dialectică dintre

cauze și efectele lor; de la problema circulației la ambianță și ambient. Semnificativ (și revenim asupra acestui aspect) este faptul că Sitte, în pofida criticilor aduse, este deschis progresului, progres racordat însă obligatoriu la exigențele și la izvoarele trediției și ale experienței artistice. ,,Oriunde creează artistul, este obligat să materializeze ideile sale în limita posibilităților tehnice. Că aceste limite sînt mai mult sau mai puțin largi, după tehniciile folosite, după aspirațiile ideale și cerințele practice ale fiecărei epoci, nu poate nega nimeni dintre cei care au studiat istoria artei".

În același sens, *Der Städtebau* este un mesaj și un manifest al eticii și responsabilității profesionale, adresat îndeosebi urbanistului, acest ,,regizor"[9] pe marea scenă care este ORAȘUL, al cărei spectacol este manifestarea propriei sale structuri. Este domeniul în care greșelile, o dată făcute, cu greu mai pot fi remediate, în care consecințele se reflectă asupra unui foarte mare număr de oameni, iar vina de obicei nu trebuie căutată în cauze din afară. ,,Doar absența gîndirii, comoditatea și lipsa de bunăvoință – afirmă Sitte – l-au condamnat pe cetățeanul orașelor moderne să trăiască spectacolul abrutizant al etern acelorași imobile de raport și aliniamente de fațade".

Nu putem încheia, fără să amintim, un fapt de o deosebită importanță pentru noi, și anume că tezele lui Camillo Sitte, teoriile sale privind estetica orașului au fost preluate pe larg de către Cincinat Sfințescu, odată cu înființarea în anul 1925 a Catedrei de urbanism la Academia de Arhitectură din București. ,,Cercetările lui Camillo Sitte au dat naștere la o școală în cultivarea esteticii urbanistice, care urmărește acum stabilirea unei doctrine a acestei estetici", afirma C. Sfințescu în *Urbanistica generală*, editată în anul 1933.

Această operă, care a împlinit o sută de ani de la apariție, nu se adresează numai celor implicați în domeniul urbanismului sau numai celor care se apleacă asupra studierii patrimoniului construit, ci și utilizatorilor, ca participanți direcți, precum și tuturor celor susceptibili de a contribui la transformarea cadrului urban. Este mesajul plin de umanism al unui om de mare cultură, care militează pentru înțelegerea universului de forme ce constituie ambianța urbană, în dorința ca ORAȘUL, după cum afirma Aristotel, ,,să fie construit în așa fel încît să ofere locuitorilor săi și siguranță și fericire".

Rodica Eftenie

NOTE

1. R. Assunto, *Scrieri despre artă*, vol.III, p.86, cap. ,,În căutarea teoreziei pierdute' , Ed. Meridiane, București, 1988.
2. M. Melicson, *Arhitectura modernă*, p.32, cap. ,,Tehnică și raționalism'', Ed. Științifică și Enciclopedică, 1975.
3. F. Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Ed. du Seuil, Paris, 1965.
4. Termenul *urbanism* pare a fi apărut pentru prima dată în anul 1910, în *Bulletin de la Société géographique de Neufchatel*, sub semnătura lui P. Clerget (G. Bardet, *L'urbanisme*, Paris, 1959).
5. La baza selecției criteriilor prezentate pentru modelele culturalist și progresist au stat *Teoria Structurilor Urbane*, Alexandru M. Sandu, curs dactilografiat, Inst. de Arhitectură București, și F. Choay, op. cit.
6. Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Cres, 1925; *Manière de penser l'Urbanisme*, Paris, Ed. de ,,L'Architecture d'Aujourd'hui'', 1945.
7. E. Howard, publică în anul 1898 lucrarea *Garden Cities of Tomorrow*, ale cărei principii se vor reflecta în realizarea orașelor grădină din Anglia. Această operă este considerată ca o ,,articulație între pre-urbanism și urbanism'', F. Choay, op. cit.,p.21.
8. Prefață de F. Choay la Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes*, Ed. l'Equerre, Paris, 1980, p. V.
9. Gottfried Semper, *Kleine Schriften*, Berlin, 1884.

*
* *

NOTE ASUPRA EDIȚIEI ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Principiile care au stat la baza traducerii acestei lucrări au fost generate, cum era și firesc, de dorința celei mai mari fidelități față de original, atît în ce privește conținutul cît și stilul autorului.

În legătură cu traducerea unor termeni tehnici, se impun cîteva remarci și anume pentru *Stadtbau*, *Städtebau* și *Stadtbaukunst*, pe care C. Sitte îi folosește fără diferențieri. Astăzi *Städtebau*, sinonim cu *Städtebauplanung*, desemnează *Urbanismul* (engl. *Town planning*).

Pentru că *urbanismul*, cu sensul său actual, s-a impus distinct (ca practică specifică) de arta urbană, după anul 1910, este posibil ca în epoca lui C. Sitte termenul să fi avut încă sensul său literar, desemnînd *construcția* (construirea), *extinderea* sau *regularizarea aglomerațiilor*, ex-

cluzînd activitatea de planificare[1]. În consecință, am tradus „Städtebau" prin *construirea orașelor, arta de a construi orașele*, atunci cînd autorul se referă la exemple ale trecutului, la o practică veche, „naturală", și prin *Urbanism*, cînd face referință la practica modernă. *Hauserblock* (asamblare compactă a clădirilor de locuit construite într-o insulă – Vocabulaire international des termes d'urbanisme et d'architecture, U.I.A. 1970)[2] l-am tradus prin „bloc" (între ghilimele), pentru a-l diferenția de *baublock* (bloc de locuințe) și pentru a păstra sensul în care îl utilizează Camillo Sitte în argumentarea sa cu privire mai ales la practicile moderne.

În ceea ce privește planurile și ilustrațiile, autorul însuși subliniază rolul important al imaginilor și, fără să insistăm asupra rolului desenului, specificăm doar că am considerat firesc să preluăm ilustrațiile din sursele originale, cu atît mai mult cu cît acestea amplifică valoarea informației, confirmă lucrării valențele unei opere complete așa cum a dorit-o însuși Camillo Sitte. În același sens, s-a păstrat grafica ornamentală (vignete și litere) pentru sugerarea în plus a ambianței epocii în care a fost creată și a apărut.

Ca titlu, am optat pentru „Arta construirii orașelor", cu subtitlul „Urbanismul după principiile sale artistice", pe care l-am considerat ca fiind cel mai apropiat în limba română de sensul titlului original. Specificăm acest lucru, deoarece prima traducere în limba franceză a lui Camille Martin (1902), apărută sub acest titlu, a fost criticată de F. Choay în prefața la ediția din 1980, în traducerea lui D. Wieczorek. Considerăm că afirmația este valabilă de fapt, mai ales, pentru intervențiile acestui traducător în ceea ce privește conținutul lucrării, titlul fiind doar un aspect particular legat de preluarea sa în limba franceză.

Mulțumim Bibliotecii Centrale de Stat, bibliotecii Institutului de Arhitectură „Ion Mincu" și bibliotecii Uniunii Arhitecților pentru amabilitatea de a ne fi pus la dispoziție valoroase documente bibliografice.

R. E.

---

1. Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes*, Ed. l'Equerre 1980, Paris (préface du traducteur, p. XIII).
2. Cincinat Sfințescu, *Urbanistica specială*, p.765. „Bloc de construcție (insulă) – este suprafața de teren dintr-o aglomerațiune înconjurată pe toate părțile de străzi sau alei de circulație și care este formată din una sau mai multe proprietăți numite parcele (loturi)".

CUPRINS

	Introducere	1
I.	Relaţii între clădiri, monumente şi pieţe	10
II.	Degajarea centrului pieţelor	19
III.	Închiderea pieţelor	30
IV.	Dimensiunile şi formele pieţelor	38
V.	Neregularităţi ale pieţelor vechi	45
VI.	Grupuri de pieţe	50
VII.	Organizarea pieţelor în Europa de nord	55
VIII.	Sărăcia de mijloace şi banalitatea amenajărilor urbane moderne	71
IX.	Sisteme moderne	77
X.	Limitele artistice ale amenajărilor urbane moderne	87
XI.	Sistemul modern perfecţionat	93
XII.	Exemplu de amenajare după principii artistice	116
	Încheiere	131

PIATA SF. PETRU DIN ROMA

LISTA ILUSTRAȚIILOR

Planșa I : Piața Sf. Petru din Roma.

Planșa II : Loggia dei Lanzi din Florența.

Planșa III : Panteonul din Roma.

Planșa IV : Capitoliul din Roma.

Figura 2 : Forul roman (după o restaurare de A. Closs).

Figura 3 : Agora din Atena (restaurare ideală).

Figura 4 : Acropola Atenei (restaurare de E. Tiersch).

Figura 5 : Signoria din Florența.

Figura 6 : Piața Primăriei din Breslau.

Figura 19 : Via degli Strozzi din Florența.

Figura 26 : Neue Markt din Viena.

Figura 27 : Portico degli Uffici din Florența.

Figura 28 : Ruinele Forului din Pompei.

Figura 31 : Piazza dei Signori din Vicenza.

Figura 47 : Piazzetta din Veneția.

Figura 52 : Catedrala din Strasbourg.

Figura 73 : Castelul Schönbrunn lîngă Viena.

În rest, 96 planuri de detaliu sînt la scara |————————| 100 metri (cu excepția figurilor 1, 86 și 90), în afară de cele la care a fost indicată scara respectivă. (A se vedea remarca din *Cuvînt înainte*).

CUVÎNT ÎNAINTE

Dezbaterea asupra sistemelor de organizare a oraşelor constituie una dintre problemele arzătoare ale epocii noastre. Ca şi în alte subiecte de actualitate, părerile, după împrejurări, se opun adesea radical. Dacă în ansamblu se poate constata o recunoaştere unanimă a realizărilor tehnicii în ceea ce priveşte transporturile, punerea în valoare a terenurilor destinate construcţiilor şi, mai ales, ameliorările igienei, trebuie în schimb semnalate nemulţumiri şi păreri lipsite de respect despre eşecurile în materie de artă ale urbanismului modern. Aceste critici sînt justificate, pentru că, dacă reuşitele tehnicii au fost numeroase, realizările artistice sînt aproape inexistente, astfel încît grandioaselor monumente moderne nu le corespunde cel mai adesea decît o rezolvare stîngace a pieţelor şi a parcelelor învecinate. Ni s-a părut deci oportun să încercăm studierea unui mare număr de pieţe frumoase şi de amenajări urbane ale trecutului, pentru a diferenţia cauzele de efectele lor estetice. Pentru că, aceste cauze odată cunoscute cu precizie, va fi posibilă stabilirea unei sume de reguli a căror aplicare să permită obţinerea unor efecte analoge şi la fel de fericite. În această perspectivă, paginile care urmează nu constituie nici o istorie a construirii oraşelor, nici un pamflet. Ele oferă practicianului un ansamblu de documente însoţite de deducţii logice, se vor o piatră la marele edificiu didactic al esteticii aplicate şi o contribuţie oportună la propriul fond al experienţei şi al regulilor la care se referă urbanistul atunci cînd îşi concepe planurile de parcelări. Din acest motiv am adăugat o ilustrare bogată, pe cît a fost posibil, alcătuită mai ales din planuri de detaliu. Atît cît au permis documentele cartografice disponibile, aceste planuri au fost aduse la o scară comună (care se va găsi în josul listei cu ilustraţii). În puţine cazuri, unde acest lucru nu a fost posibil, scara a fost stabilită aproximativ după repere aproape sigure (lungimea medie a bisericilor etc.). Exemplele au fost limitate la Austria, Germania, Italia şi

Franța, pentru că autorul a rămas fidel principiului de a nu vorbi decît despre locurile pe care le-a văzut și ale căror efecte estetice le-a apreciat personal[1].

Doar respectînd acest principiu ni s-a părut posibil să oferim colegilor practicieni și artiști un material util și demn de interes, ce poate fi epuizat doar într-o istorie a urbanismului, nu și într-o teorie a acestuia.

Viena, 7 mai 1889

C. Sitte

PREFAȚĂ LA A DOUA EDIȚIE

Cîteva săptămîni după apariția sa, opera noastră s-a epuizat. Vedem în aceasta o dovadă îmbucurătoare a interesului viu pe care l-a trezit. Critica profesională nu s-a pronunțat încă și documentele prezentate nu mi se par a cere adăugiri; această a doua ediție va apărea deci fără nici o modificare.

Viena, sfîrșitul lui iunie 1889

Autorul

PREFAȚĂ LA A TREIA EDIȚIE

Spre bucuria autorului, al cărui pesimism a fost complet surprins, ideea fundamentală a acestei cărți, și anume: *a merge la școala Naturii și a Trecutului, în domeniul urbanismului ca în oricare altul*, a fost pusă în practică imediat după prima ediție. Ilustri colegi au afirmat adesea în public că urbanismul a fost orientat într-o direcție complet nouă și că meritul îi revine exclusiv acestei cărți. Vom rectifica această apreciere, pentru că o operă literară nu poate exercita o influență de o asemenea natură decît dacă, așa cum se spune, plutea deja în aer. Astfel de efecte fericite nu sînt posibile decît dacă toată lumea simte și gîndește deja în același mod și nu rămîne decît ca, în final, cineva să le exprime cu claritate. Important pentru subiect nefiind adăugirea cîtorva detalii, această a treia ediție poate astfel să apară fără modificări.

Viena 24 august 1900

Autorul

INTRODUCERE

Amintirile de călătorie sînt parte din visele noastre celc mai frumoase. Imagini magnifice de oraşe, monumente, pieţe şi peisaje se perindă prin faţa ochiului nostru spiritual, trăind astfel din nou revelaţia oferită de acele locuri înălţătoare şi pline de farmec pe unde am avut fericirea să trecem.

Bine ar fi să putem reveni mai des în acele locuri pe care nu încetăm să le contemplăm; atunci, desigur, am îndura cu inima mai uşoară ceasurile grele şi am duce cu puteri noi eterna luptă a vieţii. Splendoarea tărîmurilor elenistice, din Italia meridională şi din alte orizonturi binecuvîntate, este în primul rînd un dar al naturii, şi oraşele antice sînt aidoma acestei frumoase naturi, ele influenţînd la rîndul lor natura omenească, cu o dulce şi copleşitoare putere. Cine a apreciat în deplinătatea ei frumuseţea unei cetăţi antice ar putea cu greu contesta puternica influenţă pe care o exercită cadrul exterior asupra sensibilităţii oamenilor. Ruinele de la Pompei ne oferă cea mai bună dovadă. Cel care, după o zi obositoare, parcurge în faptul serii spaţiul liber al forului, simte atracţia deosebită de a urca treptele templului lui Jupiter, pentru a contempla de la înălţimea platformei splendidul ansamblu care îl inundă cu un val de armonie, asemenea sunetelor pline şi pure ale celei mai frumoase muzici. Într-un astfel de loc pătrundem pe deplin înţelesul cuvintelor lui Aristotel, care rezumă toate principiile artei construirii oraşelor în ideea că oraşul trebuie să ofere locuitorilor săi, în acelaşi timp, atît siguranţa vieţii cît şi frumosul[1]. Dar pentru realizarea acestei din urmă cerinţe, construirea oraşelor ar trebui să fie nu doar o simplă problemă de tehnică, ci una de artă în adevăratul şi sublimul sens al acestui cuvînt, aşa cum a fost în Antichitate, în Evul Mediu şi în Renaştere, oriunde se cultivau artele. Numai în secolul nostru, caracterizat de exactitate matematică, extinderea oraşelor şi spaţiul urban au devenit aproape în exclusivitate o chestiune de tehnică. De aceea

este important să reamintim că în acest fel se rezolvă numai o latură a problemei şi să atragem atenţia că cealaltă latură, cea artistică, deţine o importanţă cel puţin egală.

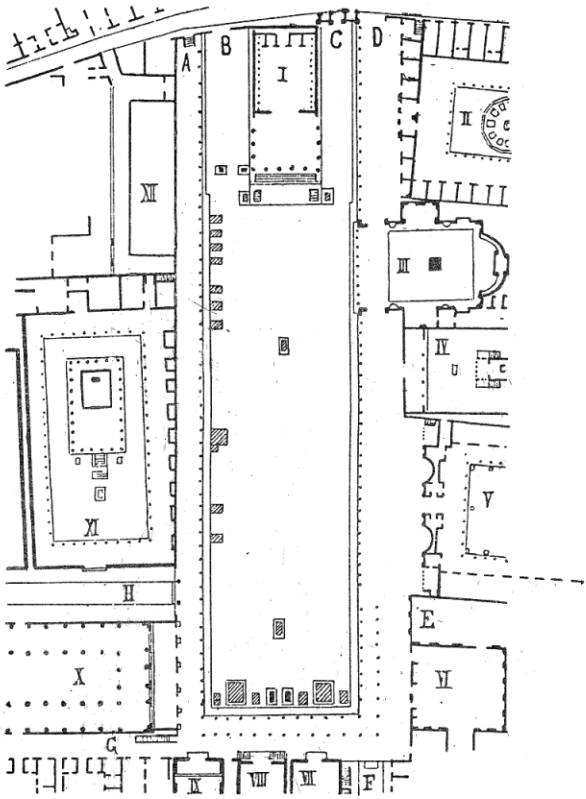
Am enunţat astfel scopul acestui studiu, la care vom adăuga, de la bun început, observaţia că nu am dorit să reunim aici idei deja tocite. Nu intenţionăm nici să dăm glas lamentărilor privind monotonia deja proverbială a ansamblurilor din oraşele moderne şi nici să condamnăm tot ceea ce a realizat epoca noastră în acest domeniu. O astfel de abordare pur negativistă îi este proprie criticului care ştie doar să denigreze şi să contrazică şi căruia niciodată nu îi este nimic pe plac. Cel care, dimpotrivă, trăieşte din convingerea că se pot crea şi în zilele noastre binele şi frumosul, acela are nevoie şi de încredere şi de entuziasm. Deci, în prezentul studiu, nu vor predomina nici punctele de vedere istorice, nici cele critice. Dimpotrivă, vom analiza atît oraşe vechi cît şi moderne, din punctul de vedere al tehnicii artistice, pentru a descoperi acele principii de compoziţie[2] care fac să apară în unele armonia şi puterea de a ne seduce spiritul, iar în celelalte incoerenţa şi monotonia. Şi toate acestea, în speranţa de a găsi o cale spre eliberarea de sistemul modern de case-cutii, spre a salva la timp de la distrugere vechile oraşe, spre apariţia unor creaţii la fel de valoroase ca operele epocilor trecute.

Conform acestui program practic şi artistic vor fi luate în considerare ansambluri urbane şi compoziţii monumentale renascentiste şi baroce, mai apropiate de noi în timp şi spaţiu. Vor fi amintite pe scurt concepţiile antichităţii greceşti şi romane, doar în măsura în care facilitează înţelegerea ansamblului renascentist sau vor fi ulterior necesare analize, mai ales că scopul şi semnificaţia anumitor elemente ale construirii oraşelor au suferit puternice schimbări în timp.

Astfel, semnificaţia spaţiului liber din cadrul oraşului (un forum sau o piaţă comercială) a devenit cu totul alta. Oferind atît de rar cadrul unor mari festivităţi oficiale destinate şi mai rar folosinţei cotidiene, ele nu au adesea alt scop decît acela de a dărui mai mult aer şi mai multă lumină, de a întrerupe monotonia oceanului de case, de a elibera perspectiva spre o clădire mai mare, pentru a-i pune în valoare efectul arhitectural. Cîtă deosebire faţă de Antichitate ! Pe atunci, marile pieţe erau o necesitate vitală de prim rang, pentru că ele adăposteau o mare parte a vieţii publice, care astăzi nu se mai desfăşoară în pieţe, ci în spaţii închise şi acoperite.

Agora cetăţilor greceşti din perioada arhaică (Micene etc.) era locul unde, sub cerul liber, se aduna sfatul. Cel de-al doilea pol al oraşului antic, piaţa comercială, îşi mai are locul şi astăzi sub cerul liber, dar tinde tot mai mult să se mute în spaţiul închis şi acoperit al halelor. Să ne reamintim şi că jertfele se aduceau sub cerul liber, în faţa templelor, şi că toate jocurile

Fig. 1. POMPEI : Forumul civil



I. Templul lui Jupiter
II. Macellium
III. Templul zeilor Lari
IV. Templul lui Vespasian
V. Eumachia
VI. Comitium
VII, VIII, IX. Cele trei Curii
X. Basilica
XI. Templul lui Apollo
XII. Hale

şi chiar reprezentaţiile teatrale se desfăşurau în spaţii neacoperite. Iar dacă ne vom gîndi că şi templele hipetre aparţineau acestei categorii de spaţii deschise spre cer şi că însăşi locuinţa antică se înscrie în această tipologie, fiind doar o variaţie a compunerii diferitelor săli şi încăperi în jurul unei curţi neacoperite, vom recunoaşte că între clădirile enumerate (teatrul, templul, locuinţa) şi pieţele publice diferenţa este minoră, chiar dacă nouă, din punct de vedere contemporan, acest fapt ne pare oarecum ciudat.

Vitruviu ne arată limpede pînă la ce punct simţeau anticii înrudirea tuturor acestor locuri. Deşi pretinde că analizează subiectele de aceeaşi natură împreună, el nu tratează forumul concomitent cu problema alegerii locului destinat ansamblurilor publice, sau a alegerii unui sit sănătos, nici o dată cu prezentarea modului de trasare a străzilor pentru a fi ferite de vînt, nici atunci cînd istoriseşte povestea lui Dinocrate, cel care ar fi conceput planul oraşului Alexandria. Dimpotrivă, Vitruviu grupează în acelaşi capitol forumul şi bazilica, în aceeaşi carte (a V-a) urmînd comentariile despre teatre, palestre, stadioane şi terme, toate spaţii publice de întrunire aflate sub cerul liber, chiar dacă unele au o expresie arhitectonică mai puţin elaborată. Forumul antic răspunde exact acestei definiţii şi, pe bună dreptate, Vitruviu îl prezintă în acest grup. Asemănarea evidentă a unui forum cu un spaţiu închis din punct de vedere arhitectonic, cel puţin pe laturile sale, care este împodobit festiv cu fresce şi statui, rezultă atît din descrierea lui Vitruviu, cît şi, mai ales, din ansamblul forumului pompeian, care corespunde perfect textului acestuia. Chiar la începutul cărţii a V-a, Vitruviu notează: „Grecii îşi clădesc forumurile în formă de pătrat şi le înconjoară cu portice ample şi duble, pe care le împodobesc cu coloane dese, cu arhitrave de piatră sau marmură, peste care pun grinzi şi pardoseli, făcînd la etaj galerii de plimbare. Dar în oraşele din Italia nu trebuie făcut la fel; căci strămoşii noştri ne-au lăsat datina ca luptele de gladiatori să se organizeze în forum. De aceea, în jurul spaţiului ce ar forma arena, coloanele trebuie să fie dispuse cu distanţe mari între ele, iar sub porticuri, la parter, să se aşeze tarabe cu zarafi, pe cînd la etaj galeriile să aibă spaţiul necesar atît pentru circulaţie cît şi pentru chetă şi donaţii publice"[3].

Nu este oare forumul, conform acestei descrieri, un fel de teatru ? Asemănarea este încă mai frapantă dacă privim planul acestuia (fig. 1). Pe cele patru laturi ale sale forumul este bordat dens cu edificii publice, pe latura mică de la nord se detaşează templul lui Jupiter, iar alături, vestibulul templului zeilor lari pare să se fi extins pînă la limita spaţiului liber. Restul forumului este înconjurat de un portic pe două niveluri, spaţiul din centru este liber, în timp ce perimetral se ridică un număr mare de monumente, mai mici sau mai mari, ale căror socluri şi inscripţii sînt

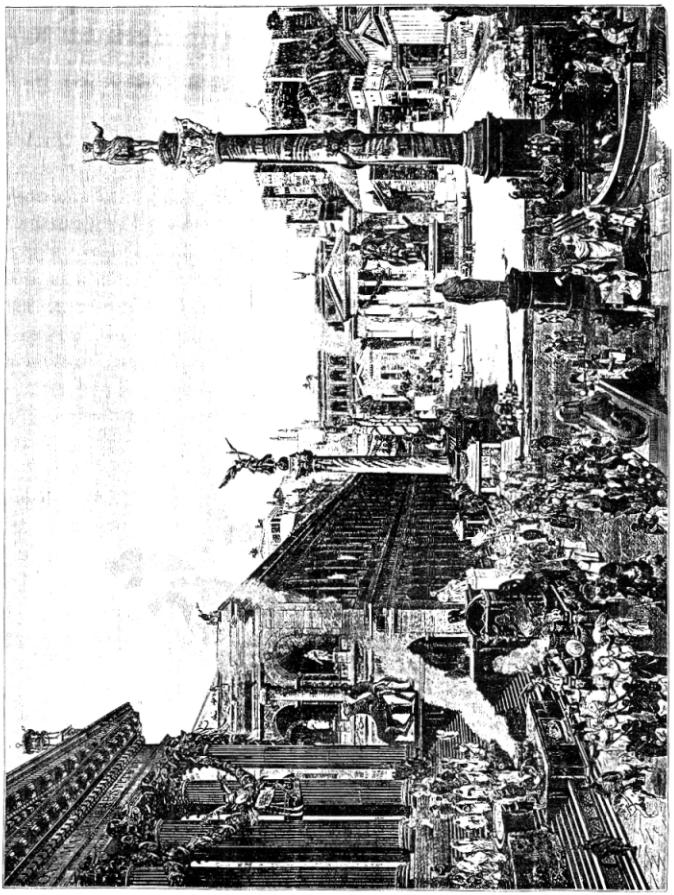


Fig. 2. Forul roman (după o restaurare de A. Closs).

vizibile şi astăzi. Care era oare impresia produsă de această piaţă ? În viziunea contemporană se produce mai degrabă senzaţia unei săli mari de concerte, cu galerie, dar fără plafon, o adevărată sală de adunări hipetră. Acest efect se naşte din stricta închidere perimetrală a spaţiului: s-a evitat cu grijă nu numai alinierea de faţade, aşa cum facem astăzi, ci şi, în plus, s-a limitat numărul de străzi care debuşează în piaţă. În spatele edificiilor III, IV şi V ajung drumuri care nu duc direct în forum; străzile E, F, G, H erau despărţite de spaţiul forumului prin grilaje, iar pe latura de nord străzile nu intrau liber, ci filtrat prin porţile A, B, C şi D.

Forum Romanum (fig. 2) este alcătuit după aceleaşi principii. Închiderea spaţiului este realizată prin mijloace mai variate, dar şi aici clădirile care concură la crearea acestei închideri sînt edificii monumentale, publice prin excelenţă; străzile care debuşează în forum sînt şi aici puţine la număr şi nu alterează efectul unui spaţiu închis, asemănător unei săli de festivităţi. Nici aici monumentele nu se află în centrul, ci pe marginile pieţei. Într-un cuvînt, forumul este pentru oraş ceea ce atriumul este pentru locuinţa familială, adică piesa principală cea mai confortabilă şi în acelaşi timp cea mai bogat mobilată[4]. De aceea s-a adunat aici bogăţia de coloane, monumente, statui şi alte opere de artă, deoarece aici trebuia creat un interior hipetral somptuos. Numeroase mărturii dovedesc că într-un singur forum se reuneau deseori sute sau chiar mii de statui, busturi etc., toate acestea orînduite armonios, ca într-o sală de-a lungul pereţilor, pentru a fi atît privite cît şi puse în valoare, astfel că, lăsînd centrul liber, trebuie să fi produs o impresie copleşitoare. După cum se concentra aici tezaurul operelor de artă, şi edificiile monumentale se reuneau, după posibilităţi, tot în aceste pieţe. Însuşi Aristotel cerea ca templele şi instituţiile să fie reunite în acelaşi spaţiu, iar Pausanias afirma: „nu se poate numi oraş acea aglomeraţie în care nu există nici edificii şi nici pieţe publice"[5].

În măsura în care reconstituirile de astăzi se apropie de realitatea antică[6], agora din Atena (fig. 3) pare să fi fost organizată, în principiu, după aceleaşi reguli. Dar expresia cea mai înaltă a acestui motiv a fost atinsă în marile incinte sacre ale antichităţii greceşti din Eleusis, Olympia, Delphi şi din alte locuri. Arhitectura, sculptura şi pictura se unesc aici într-o operă totală a artelor figurative[7], care are grandoarea şi splendoarea unei copleşitoare tragedii sau a unei simfonii măreţe. Acropola Atenei (fig.4) oferă în acest sens exemplul desăvîrşit. Platoul central, degajat şi înconjurat de ziduri înalte, oferă schema de bază. Poarta de intrare de jos, scara impozantă, admirabilele propilee sînt prima parte a acestei simfonii încremenite în marmură, aur şi fildeş, bronz şi culoare; templele şi monumentele din spaţiul interior sînt miturile pietrificate ale poporului elen.

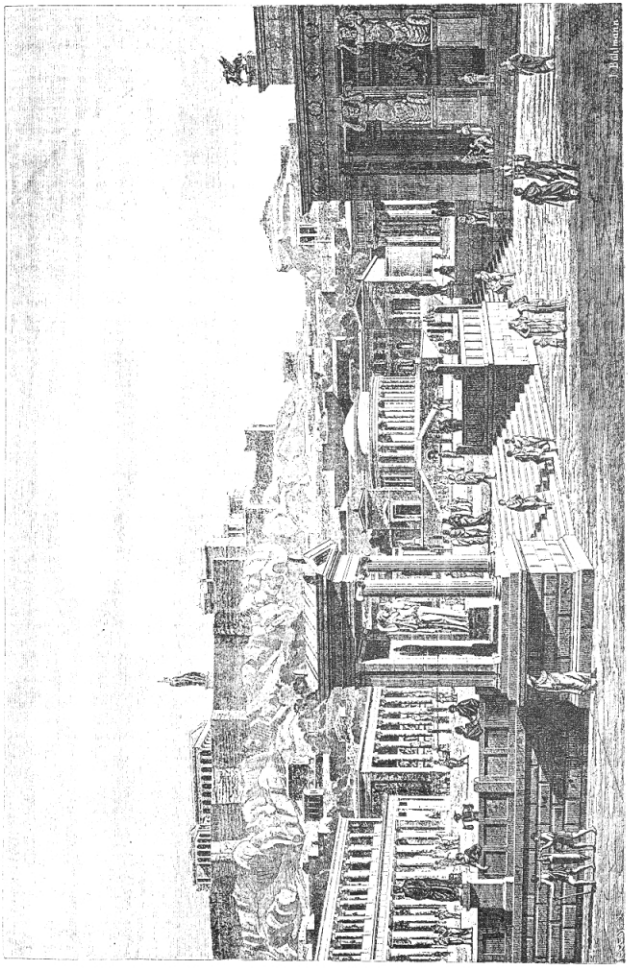


Fig. 3. Agora din Atena (restaurare ideală).

Cea mai înălțătoare poezie și gîndire au găsit expresia lor spațială în acest loc sacru. Ne aflăm aici, într-adevăr, în centrul unui oraș remarcabil, care dă formă concepției despre lume a unui mare popor. Nu mai este vorba doar de o frîntură de compoziție urbană ci de o operă de artă, desăvîrșită printr-o muncă de secole.

A stabili în acest domeniu un țel mai înalt decît acesta este imposibil. Chiar crearea unei opere comparabile ca valoare nu a reușit decît în rare ocazii. Niciodată însă nu trebuie uitate asemenea opere, imaginea lor trebuie să ne însoțească mereu, ca un ideal, deci ca un vîrf de neatins, ori de cîte ori pornim în întreprinderi asemănătoare.

La o analiză mai atentă a principiilor artistice care au dominat nașterea unor astfel de opere, se relevă că, de fapt, principalele motive ale spațiului construit nu numai că nu s-au pierdut, ci s-au păstrat pînă în zilele noastre, și că doar o impulsionare favorabilă ar fi suficientă pentru a le reda viața.

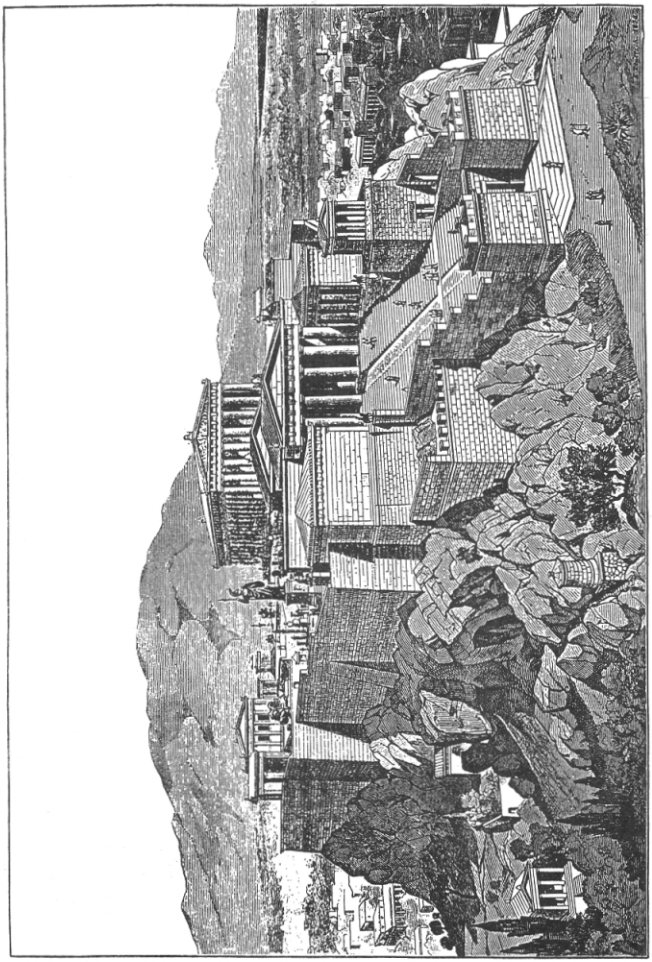


Fig. 4. Acropola Atenei (restaurare de E. Tiersch).

I

RELAȚII ÎNTRE CLĂDIRI, MONUMENTE ȘI PIEȚE

În sudul Europei și în special în Italia, nu numai că s-a păstrat organizarea din Antichitate a orașelor, cel puțin în parte, ci și numeroase obiceiuri ale vieții publice s-au perpetuat în timp, (unele chiar pînă în zilele noastre), pieţele principale ale orașelor rămînînd fidele în multe privințe tipului de forum antic.

O parte considerabilă a vieții publice a continuat să se desfășoare în aceste piețe, ceea ce le-a păstrat semnificația civică esențială, după cum s-a menținut și o parte a relațiilor ce leagă în mod natural pieţele și clădirile care le mărginesc[1]. Diferența dintre agora și forum, pe de o parte, și piața comercială, pe de altă parte, a rămas aceeași, la fel ca și dorința de a concentra în aceste puncte principale ale orașului construcțiile cele mai remarcabile și de a înfrumuseța aceste spații nobile ale vieții publice cu ajutorul fîntînilor, al monumentelor, al statuilor și al altor opere de artă, mărturii ale gloriei trecute. Aceste piețe, cu decorul lor somptuos, făceau bucuria și mîndria orașelor în Evul Mediu și în Renaștere. Aici se concentra circulația, erau celebrate serbările publice, se dădeau reprezentații teatrale. Tot aici, aveau loc și ceremoniile oficiale și erau proclamate legile. În Italia, după importanța și tipul comunității, două sau trei piețe de acest fel, rareori una singură, răspundeau acestor nevoi practice; distincția între puterea laică și puterea sacră, distincție pe care Antichitatea nu o făcea, își găsea astfel expresia și prin piețe. În consecință, au luat naștere trei tipuri originale: piața catedralei, în care se afla în general și baptisteriul, campanilul și palatul episcopal; principala piață profană, a signoriei și, deosebită de primele două, piața comercială. Signoria (fig. 5), vestibulul reședinței princiare, este mărginită de palatele demnitarilor locali și împodobită cu monumente comemorative sau decorative[2]. Aici se găsește frecvent o loggia,

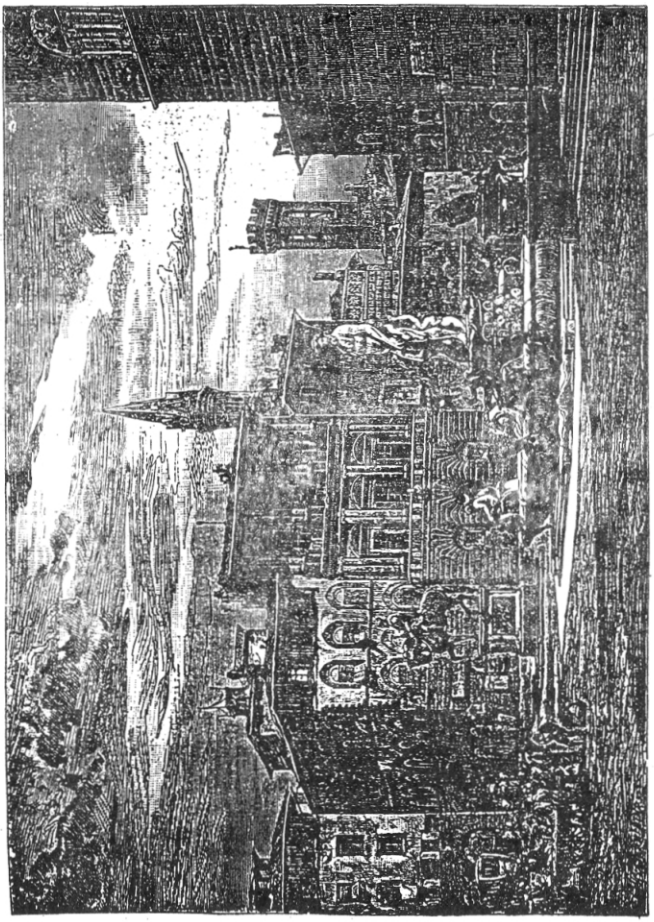


Fig. 5 Signoria din Florența.

cu o arhitectură mai elaborată și destinată gărzii princiare sau miliției comunale și, independentă sau legată de această loggia, o terasă supraînălțată, de la înălțimea căreia erau proclamate legile și anunțurile publice. Cel mai frumos exemplu pentru o asemenea realizare este Loggia dei Lanzi la Florența. În piața comercială se află aproape întotdeauna primăria, iar această dispunere se poate observa în aproape toate orașele situate în nordul Alpilor. Nu lipsește de asemenea tradiționala fîntînă, a cărei mărime este proporțională cu resursele disponibile, care și astăzi se mai numește „fîntîna pieței", chiar dacă, de multă vreme, vesela animație a cumpărătorilor și tîrgoveților a fost închisă în cutiile de fier și sticlă ale halelor.

Această scurtă evocare confirmă că o viață publică animată continuă să existe în piețele urbane. Dar timpurile moderne nu au renunțat să tindă și mai mult, spre culmile artei, pentru a realiza opere de artă comparabile cu Acropola Atenei. Piața Domului din Pisa este o asemenea capodoperă a artei urbane, o Acropolă a Pisei. Cetățenii orașului au concentrat aici opere de artă monumentală sacră, remarcabile prin amploare și bogății, tot ceea ce ei au fost capabili să creeze: splendida catedrală, campanilul, baptisterul, incomparabilul Campo Santo. În schimb, a fost exclus tot ceea ce aparține vieții profane și cotidiene. Această piață, departe de lume și totuși atît de bogată în opere dintre cele mai nobile ale spiritului uman, subjugă vizitatorul. Cine este dotat cu o cît de mică sensibilitate artistică nu va putea să se sustragă acestei puternice impresii. Nu există nimic aici care să ne distragă atenția sau să ne amintească de agitația cotidiană, nimic care să tulbure contemplarea venerabilei fațade: nici spectacolul vreunui magazin inoportun, nici zgomotul unei cafenele, alături de țipetele birjarilor și oamenilor de serviciu. Aici domnește pacea, iar armonia impresiilor ne permite să ne bucurăm din plin de aceste opere de artă și să le înțelegem.

Este adevărat că această piață este un exemplu aproape unic în puritatea sa, chiar dacă altele, cum sînt spațiile din jurul bisericii Sfîntul Francisc din Assizi sau Certosa din Pavia se apropie de aceasta. În general, timpurile moderne nu sînt favorabile creării de acorduri la fel de pure, ci se complac mai mult într-o acțiune de contrapunct, care face ca cele trei tipuri de piață (a catedralei, a signoriei și comercială) să se combine adesea în toate grupările imaginabile. Chiar organizarea orașelor are în patria artei antice același destin ca și construcția palatelor și a locuințelor. Nici acestea nu mai dezvoltă un singur motiv originar, ci combină arhetipul nordic al casei cu vestibul, cu cel al casei meridionale, cu patio. Ideile și gusturile se întrepătrund pe măsură ce popoarele înseși se amestecă. Simțul tipurilor și cel al simplității se pierd din ce în ce mai mult. Ansamblul care s-a conser-

LOGGIA DEI LANZI DIN FLORENȚA

vat cel mai mult timp în puritatea sa este cel care însoţeşte primăria oraşului cu piaţa comercială şi inevitabila fîntînă. Oricine ştie că Europa de nord datorează acestei combinări un număr considerabil de remarcabile peisaje urbane. Nu vom cita decît un exemplu, ales la întîmplare din sursa de material disponibil: primăria oraşului Breslau (fig. 6), cu piaţa comercială, în care imaginea este suficientă pentru a sugera farmecul deosebit şi pitorescul acestui tip de ansamblu.

Ne permitem acum să anticipăm capitolele următoare printr-o mică remarcă. În acest studiu, intenţia noastră nu este de a recomanda utilizarea în scopuri moderne a tuturor detaliilor aşa-zise pitoreşti ale vechilor amenajări. În acest domeniu, proverbul „Nevoia îl învaţă pe om" se aplică în adevăratul înţeles al cuvîntului. Transformările cerute de igienă sau de alte cerinţe bine întemeiate trebuie făcute chiar dacă vom sacrifica un număr mare de motive pitoreşti. Dar această convingere nu trebuie să ne împiedice să studiem cu atenţie principiile artei de a construi oraşele, fie ele pur şi simplu pitoreşti, şi să le raportăm la condiţiile moderne, spre a vedea clar aspectul artistic al problemei, pentru a şti cu certitudine care din calităţile vechilor amenajări pot fi încă salvate şi să le păstrăm, cel puţin ca pe o moştenire a trecutului. Aceste date preliminare fiind avute în vedere, să lăsăm în suspensie pentru moment problema naturii şi a importanţei motivelor vechi, care pot fi utilizate astăzi. În schimb, vom reţine provizoriu şi pe un plan pur teoretic, *că în Evul Mediu şi în timpul Renaşterii, pieţele urbane jucau încă un rol vital în viaţa publică şi că, în consecinţă, exista încă o relaţie fundamentală între aceste pieţe şi edificiile publice care le mărgineau*, în timp ce astăzi ele servesc mai mult staţionării vehiculelor şi orice relaţie artistică între pieţe şi edificii practic a dispărut. Parlamentele noastre nu mai domină o agora înconjurată de colonade; liniştea şi reculegerea au dispărut din preajma universităţii şi catedralei; primăriile nu mai cunosc mişcarea mulţimii şi forfota pieţei. Într-un cuvînt, animaţia a dispărut din imediata vecinătate a edificiilor publice, acolo unde, în Antichitate, era cea mai mare. Aproape toate trăsăturile caracteristice frumuseţii pieţelor vechi dispar în zilele noastre.

Situaţia s-a inversat într-o măsură asemănătoare şi în ceea ce priveşte decoraţia sculpturală a pieţelor, fapt ce nu este în avantajul amenajărilor moderne. Am evocat deja bogăţia de statui în forumurile antice; o simplă privire pe gravurile Signoriei din Florenţa şi Loggiei dei Lanzi confirmă că această veritabilă şi profundă dragoste pentru artă a existat şi încă se mai păstrează.

La Viena înfloreşte astăzi o remarcabilă şcoală de sculptură, care a dat deja un număr considerabil de opere importante[3]. Dar aceste opere, în afara cîtorva excepţii, despre care vom mai vorbi, nu decorează pieţele, ci

numai edificiile publice. Decorația sculptată a celor două Muzee imperiale este bogată și de bună calitate, la fel și cea a Parlamentului, care este parțial executată sau în stadiu de proiect. Un mare număr de statui remarcabile decorează cele două Teatre imperiale, noua Primărie, noua Universitate și Biserica Votivă[4]. Aceasta din urmă va fi completată treptat cu un ansamblu de monumente funerare, după modelul vechilor catedrale. De asemenea, s-au început lucrările de decorație la Universitatea și Muzeul Austriac. Dar ce devin pieţele publice ? Spectacolul încîntător pe care îl observăm se transformă în exact opusul său. Și aceasta nu numai la Viena, ci în măsuri diferite pretutindeni.

În timp ce edificiile publice oferă atîta spațiu sculpturii, încît trebuie întrunite comisii pentru a stabili cu ce se poate umple spațiul, trec adesea ani fără să găsim în întregul oraș un loc capabil să primească, în condiții acceptabile, o singură statuie, deși toate pieţele sînt goale. Iată o situație stranie. După lungi căutări, se hotărăște de sus că pieţele moderne, imense și goale nu convin, și, în final, se amplasează monumentul, rămas mult timp fără utilizare, într-o piață veche, de dimensiuni modeste[5]. Iată un lucru surprinzător ! Acesta a fost destinul frumoasei „Păzitoare de gîște", care a rătăcit mult timp înainte de a găsi un amplasament modest într-o lărgire de stradă, sau cel al venerabilului Haydn, statuie care a eșuat în cele din urmă într-o veche piață strîmtă, spre satisfacția generală. Aceeași soartă a avut-o statuia lui Radetzky, deoarece marea piață de ceremonii, căreia i-a fost destinată, s-a dovedit neconvenabilă după încercări cu machete, și acest monument impozant va trebui să fie ridicat din nou într-o piață veche, cu dimensiuni reduse, avînd deja o fîntînă și o coloană închinată Fecioarei. Dacă din întîmplare acest proiect se realizează, opera va fi pusă aici pe deplin în valoare și va produce un efect puternic. Orice artist capabil să prevadă un astfel de efect își va asuma fără ezitare întreaga răspundere morală a acestei alegeri*.

Exemplul cel mai spectaculos între peregrinările moderne este poate cel oferit de aventura lui David al lui Michelangelo, la Florența, patrie și școală magistrală a vechii splendori monumentale. Gigantica statuie de marmură era adosată unui perete de piatră al lui Palazzo Vecchio, în stînga intrării principale, în locul ales de Michelangelo însuși. Am putea paria, fără riscul de a ne înșela, că nici una dintre comisiile noastre de astăzi nu ar fi reținut acest amplasament. Opinia publică ar considera răsfăț sau toană alegerea unui amplasament ce pare cel mai nesemnificativ sau cel mai defectuos din cîte se pot imagina. Totuși, Michelangelo l-a ales, iar el pare să se fi priceput la asemenea lucruri.

---

* Implantarea în acel loc, cu cîțiva ani în urmă, a confirmat această presupunere (n.a., 1901).

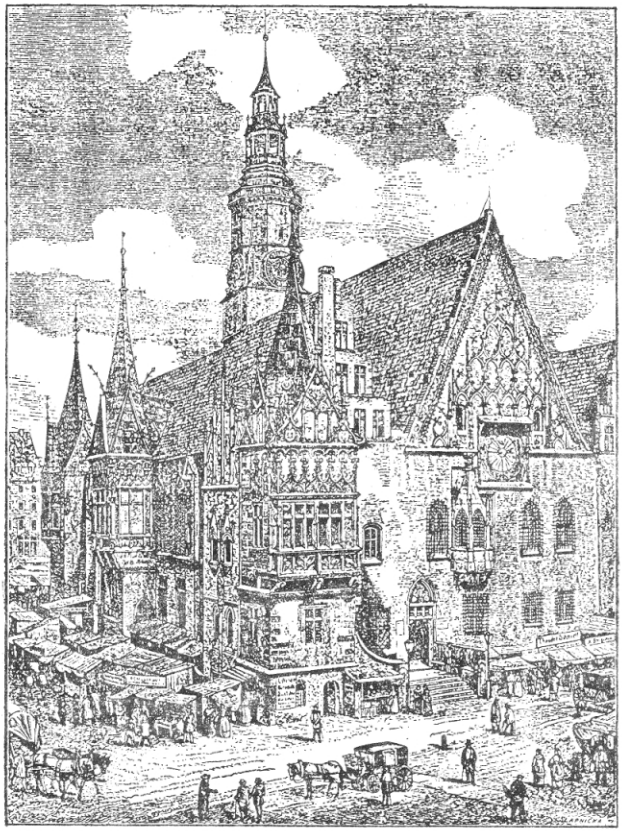


Fig. 6. Piața Primăriei din Breslau.

Acolo a rămas statuia din 1504 pînă în 1873. Toți cei care au mai văzut această capodoperă unică pe amplasamentul ei ciudat mărturisesc efectul prodigios pe care îl exercita în acest loc special. Contrastînd cu strîmtoarea relativă a pieței și ușor de comparat cu înălțimea trecătorilor, statuia gigantică părea că își mărește dimensiunile. Nu s-ar fi putut imagina un fundal care să pună mai bine în evidență toate liniile corpului ca bosajele sumbre și uniforme, inspirînd forță, ale palatului. Putem încă ghici parțial acest efect din marea fotografie a lui Alinari. De atunci David a fost plasat într-o sală a Academiei, sub o cupolă de sticlă construită special pentru el, în mijlocul mulajelor, al fotografiilor și gravurilor realizate după alte opere ale lui Michelangelo. Statuia servește drept model studenților și este obiect de studiu pentru istorici și critici de artă. Este necesară o pregătire specială a spiritului pentru a învinge toate obstacolele care înăbușă emoția în aceste închisori ale artei care sînt muzeele, pentru a putea în sfîrșit să ne bucurăm de această operă sublimă. Dar aceasta nu satisface spiritele luminate și pe amatorii de artă ai epocii noastre. Se toarnă un David în bronz, de dimensiunile originalului, și se așază pe un piedestal, bineînțeles exact în centrul unei piețe rotunde, complet eliberată, via dei Colli, în afara Florenței. În fața sa o frumoasă panoramă, în spate cafenele, într-o parte un parcaj care taie o promenadă și totul în foșnet de Bädecker. În acest amplasament, statuia nu produce nici un efect și se spune adesea că dimensiunile sale nu depășesc cu mult pe cele ale staturii umane. Michelangelo a știut cel mai bine care amplasament convine statuii sale și, în orice caz, înaintașii au fost mult mai pricepuți decît noi în acest domeniu.

Pentru problema care ne interesează, opoziția decisivă între trecut și prezent rezidă în faptul că, pentru cea mai mică statuetă, noi căutăm întotdeauna piețele cele mai mari, distrugînd astfel efectul în loc de a-l amplifica printr-un fond neutru, ca cel folosit de portretist într-un caz asemănător, pentru a pune în valoare figura subiectului său.

Un alt factor este strîns legat de problema anterioară. După cum am văzut, înaintașii așezau monumentele și statuile pe perimetrul piețelor și cele două imagini anterioare ale Signoriei din Florența sînt o mărturie elocventă. Astfel, este loc pentru sute de statui care vor fi bine puse în valoare de un fundal favorabil, așa cum am văzut în cazul lui David de Michelangelo. Noi am făcut, dimpotrivă, centrul pieței singurul loc pentru ridicarea unui monument, iar aceasta duce la concluzia că în fiecare piață, fie ea cît de mare, nu vom putea ridica decît cel mult un singur monument. Dacă însă această piață este neregulată în sensul că nu i se poate determina centrul geometric, devine imposibilă și amplasarea acestui unic monument, iar spațiul în chestiune va trebui să rămînă gol pentru totdeauna.

Aceste reflecții ne duc la un alt principiu fundamental al amenajărilor urbane în trecut, căruia îi vom consacra capitolul următor.

II

DEGAJAREA CENTRULUI PIEŢELOR

Analizînd mijloacele adoptate de către înaintaşi la amplasarea fîntînilor şi monumentelor, multe putem învăţa, mai ales modul în care exploatau şi soluţionau constrîngerile în diferite împrejurări. Principiile aplicate se prezintă însă cu mult mai mare claritate în Antichitate decît în Evul Mediu sau în Renaştere. În cazul Forumului Roman, degajarea centrului este mai mult decît evidentă. Cine nu o remarcă nu va înţelege niciodată nimic. Chiar la Vitruviu se poate citi că centrul pieţei nu aparţine statuilor ci gladiatorilor. Problema devine mai complexă în epocile ulterioare. În afară de faptul că implantările în centrul pieţelor se multiplică pe măsură ce ne apropiem de epoca actuală[1], alegerea amplasamentului fîntînilor şi statuilor pare în multe cazuri că sfidează orice definiţie. Se întîlnesc implantări într-adevăr de neînţeles, şi totuşi trebuie să recunoaştem că, aşa cum este cazul lui David de Michelangelo, alegerea lor a fost dictată de o foarte fină sensibilitate, aici totul armonizîndu-se din plin. Ne găsim confruntaţi astfel cu o enigmă: enigma simţului artistic subconştient[2] şi natural care, la maeştrii trecutului, făcea să se nască lucruri minunate, fără o harabaură de consideraţii sau reguli estetice, în timp ce noi, înarmaţi cu rigla şi compasul, ajungem mereu în urma lor şi pretindem să rezolvăm doar cu ajutorul unei geometrii elementare aceste subtile probleme de sensibilitate.

Poate că, într-un caz particular, reuşim să întrezărim mai mult sau mai puţin, mecanismele acestei creaţii a subconştientului, să punem în evidenţă conceptele de bază ale efectelor fericite şi să le transpunem în cuvinte. Mergînd însă mai departe, la alte cazuri, totul diferă de fiecare dată, astfel încît pare de neconceput să găsim o regulă universală. Trebuie să facem o tentativă de a reda lucrurile clar şi inteligibil, deoarece în mod evident, în această materie, am pierdut demult orice sensibilitate naturală,

și nu vom putea fi capabili să găsim instinctiv soluția bună. În continuarea acestui studiu, vom aduce probe în număr foarte mare. Nu avem alt mijloc pentru a combate acest microb al inflexibilei regularități geometrice decît vaccinul unei teorii raționale. Este unica ieșire ce ne rămîne pentru a recuceri libertatea de concepție a vechilor maeștri și a utiliza – conștienți pe deplin – procedeele care au orientat subconștientul creatorilor în epocile în care practica artistică era o tradiție.

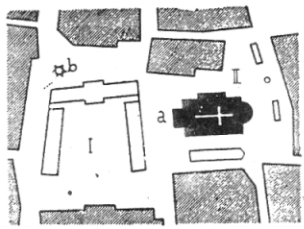
Problema pare limitată și de mică importanță și totuși este greu de formulat cu claritate. O comparație împrumutată din viața cotidiană ne va ajuta poate să dominăm dificultatea de a formula o definiție; îl rugăm deci pe cititor să scuze aparenta banalitate.

Este ciudat că, atunci cînd se joacă, copiii dau frîu liber instinctului lor artistic înnăscut, în desene și modelaje, și ceea ce produc se aseamănă întotdeauna cu arta frustă a popoarelor primitive[3]. Aceeași remarcă se impune și pentru maniera de dispunere a monumentelor. Jocul de iarnă, atît de apreciat, cu oameni de zăpadă, ne permite să schițăm o paralelă. Acești oameni de zăpadă sînt ridicați în locurile în care, în alte împrejurări, după metoda înaintașilor, s-ar fi amplasat monumente și fîntîni. Cum s-a ajuns la această amplasare ? Foarte simplu: să ne imaginăm spațiul liber al unei piețe dintr-un sat, acoperită cu un strat gros de zăpadă, și pe alocuri, diferite drumuri care sînt deschise de trecători și vehicule. Acestea sînt căile de comunicație naturale, create prin trafic, iar între ele rămîn zone neregulat distribuite, pe care nu le perturbă traficul. Aici se ridică oamenii de zăpadă, pentru că sînt singurele locuri unde poate fi găsită zăpadă curată.

Cu siguranță, în asemenea locuri, la adăpost de trafic, se ridicau în localitățile vechi, fîntînile și monumentele. Acest lucru se va putea înțelege și mai bine, examinînd imagini ale orașelor din Evul Mediu sau din Renaștere. Vom observa adesea, că piețele nu erau nici pavate, nici măcar nivelate, și că erau brăzdate de făgașe de căruțe și șanțuri. Cînd se decide, de exemplu, instalarea unei fîntîni, aceasta nu se va face bineînțeles în fluxul traficului, ci în una dintre „insulele" care sînt cuprinse între traseele de circulație. Comunitatea, crescînd și îmbogățindu-se, va nivela și pava piața, dar fîntîna va rămîne pe amplasamentul său originar. Și dacă, în sfîrșit, se va pune problema înlocuirii ei cu una nouă și mai prețioasă, amplasamentul va rămîne de multe ori același. Astfel, fiecare dintre aceste locuri are semnificația și istoria sa și se poate înțelege astăzi din ce cauză fîntînile și monumentele nu sînt situate nici în axul căilor de comunicație, nici în mijlocul piețelor, nici în perspectiva portalurilor principale, ci de preferință lateral, și aceasta chiar în țările din nord, unde va fi dificil de admis o influență a tradițiilor Romei antice. Se înțelege de ce în fiecare

oraș și în fiecare piață, amplasarea monumentelor este întotdeauna diferită, întrucît accesul străzilor, sensul traficului, locul vechilor „insule", într-un cuvînt, întreaga dezvoltare istorică a pieței variază potrivit fiecărei localități. Se înțelege de ce a fost ales cîteodată centrul pieței și de ce amplasarea monumentelor mai noi s-a făcut adesea conform noilor șabloane de simetrie, în timp ce fîntînile epocilor mai vechi sînt amplasate cel mai adesea într-un mod asimetric, în asemenea „insule", în general aproape de colțul unde debușează în piață o stradă importantă. Necesitatea de a adăpa animalele de tracțiune sau orice altă constrîngere de acest tip va fi putut contribui la determinarea unui amplasament, care apoi nu a mai fost schimbat. Printre exemplele cele mai marcante ale acestui tip de amplasare se pot cita „Fîntîna cea Frumoasă" din piața comercială din Nürnberg (fig. 7) și cea, ușor diferită, din Rothenburg pe Tauber (fig. 8). În cele mai multe orașe germane, se regăsește organizarea pieței din Nürnberg, iar varianta din Rothenburg este mai rară, dar aproape niciodată nu s-a întîmplat ca fîntînile vechi să fie situate în centrul geometric al pieței.

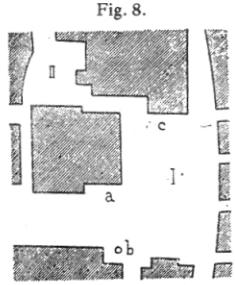
Fig. 7.



NÜRNBERG:
I. Marktplatz. a. Marienkirche.
II. Frauenplatz. b. Fîntîna cea Frumoasă.

Alte exemple ale acestei dispuneri le găsim în Italia: se pot cita fîntîna amplasată în fața lui Palazzo Vecchio din Piața Signoriei la Florența și cea a Palatului Comunal la Perugia; în Piața Farnese la Roma, fîntîna se găsește de asemenea lateral străzii și nu în axa palatului sau în centrul pieței.

Fig. 8.



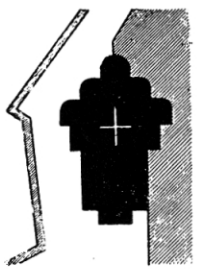
ROTHENBURG PE TAUBER:
I. Marktplatz. b. Fîntînă.
a. Primăria. c. Berărie.

Dintre amplasamentele destinate monumentelor, cel mai bogat în învățăminte este cel al statuii ecvestre a lui Gattamelata de Donatello, amplasată în fața bisericii Sfîntul Anton la Padova. Poziția sa ciudată, în contradicție totală cu concepțiile moderne, nu va putea fi niciodată recomandată suficient pentru studiu. Sîntem frapați, mai înainte de toate, de contradicția brutală față de etern aceeași și unică poziție pe care o admit contemporanii noștri; apoi remarcăm efectul admirabil pe care

îl produce monumentul în acest loc neobișnuit și sfîrșim prin a ne convinge că, transportată în mijlocul pieței, va crea o impresie mai puțin favorabilă. Odată admisă amplasarea descentralizată a statuii, restul vine de la sine, inclusiv orientarea sa în raport cu strada.

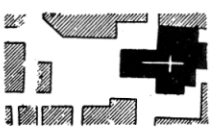
La regula antică a dispunerii monumentelor pe perimetrul pieței, se adaugă deci o alta, tipic medievală și caracteristică mai mult nordului: ridicarea monumentelor, în special a fîntînii, în punctele moarte ale circulației. Aceste două principii se conjugă adesea și le sînt comune: evitarea căilor de circulație, a centrului pieței și, mai ales, a axelor mediane, ca și un efect artistic deosebit de fericit. În acest sistem natural este izbitoare concordanța dintre cerințele circulației și exigențele artei. Dar se înțelege că, ceea ce într-un caz ține de intenția de a degaja axele de circulație, în celălalt semnifică degajarea cîmpului de perspectivă. Se înțelege ușor că perspectiva spre o poartă monumentală sau spre o parte bogat decorată a unui edificiu nu trebuie să fie obstrucționată de monumente, deoarece acestea împiedică contemplarea clădirii. Reciproc, o arhitectură bogată și variată constituie un fundal dintre cele mai puțin favorabile pentru un monument. Motive pur artistice sînt suficiente pentru a cere să se îndepărteze monumentele de axele mediane, așa cum se întîmpla fără excepție în Egiptul antic. Gattamelata și coloana din vecinătatea intrării în Bazilică ocupă aceeași poziție în piață ca statuile faraonilor și obeliscurile din apropierea templelor egiptene. Iată secretul pe care atît de greu îl înțelegem noi azi.

Fig. 9.



PADOVA : S. Giustina.

Fig. 10.



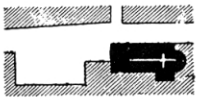
VERONA : Piața Domului.

Regula privind degajarea centrului pieței nu este valabilă numai pentru monumente și fîntîni, ci și pentru clădiri, în special biserici care, în majoritatea cazurilor, sînt de asemenea amplasate astăzi în mijlocul pieței, contrar vechilor obiceiuri. O cercetare atentă ne arată că altădată, mai ales în Italia, nu se construiau biserici izolate de alte construcții. În Italia, acest obicei de a lipi una, două sau trei laturi ale bisericii de un alt edificiu, sau chiar de a o încastra între alte construcții, este legat de crearea unor piețe interesante, pe care ne propunem să le studiem în continuare.

Bisericile din Padova prezintă o mare varietate de modele de încas-

trare. Santa Giustina (fig. 9) este adosată doar cu o latură, Sf. Anton și Biserica Carmelitelor cu două laturi, Biserica Iezuiților cu o latură și jumătate. Pieţele-lor sînt de forme neregulate.

Fig. 11.

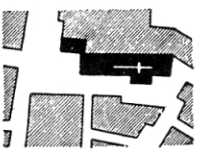


VERONA: S. Fermo Maggiore.

La Verona, toate bisericile sînt încastrate între alte clădiri, sau cel puțin adosate unui alt edificiu, singurul țel evident fiind acela de a amenaja întotdeauna o piață de dimensiuni acceptabile în fața portalului principal, așa cum este cazul Catedralei (fig. 10), al bisericii Santo Fermo Maggiore (fig. 11), al bisericii Sfînta Anastasia (fig. 12) și al altora. Fiecare dintre aceste piețe are istoria sa, toate impresionează, iar bisericile, cu fațadele lor principale și cu portalurile, dau impresia de liniște și grandoare.

La Piacenza, toate bisericile – inclusiv catedrala – sînt inserate între alte clădiri. Piața catedralei este situată în fața portalului principal, înspre care debușează o stradă (fig. 13).

Fig. 12.

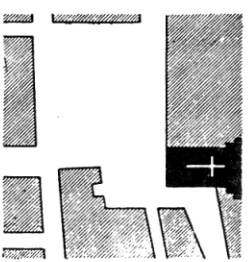


VERONA: S. Anastasia.

În cazuri mai rare, piața este amenajată pe flancul bisericii, cum se vede pe planul de situație la Santa Cità din Palermo (fig. 14).

Aceste cîteva exemple, care se opun într-un mod atît de izbitor sistemului modern, incită la aprofundarea studiului acestui punct interesant de vedere, iar pentru aceasta nici un oraș nu se potrivește mai bine decît Roma, cu abundența sa de biserici remarcabile. Rezultatul analizei este într-adevăr surprinzător. Din 255 biserici, 41 sînt alipite pe o latură de o altă clădire, 96 pe două laturi, 110 pe trei laturi, 2 sînt complet inserate și 6 sînt în întregime detașate.

Fig. 13.

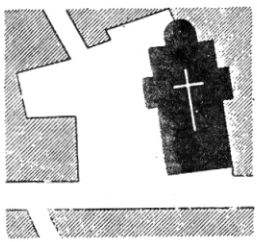


PIACENZA: Piazza del Duomo.

Mai trebuie adăugat că, printre cele șase biserici libere pe toate laturile, se găsesc două biserici moderne, protestantă și anglicană, în timp ce restul de patru par a fi împinse către o latură sau un colț al pieței, după tipul de dispoziție prezentat în figura 15. În realitate, chiar și această dispunere nu este conformă cu atitudinea modernă care pretinde, ca și pentru monumente, ca centrul geometric al planului bisericii să coincidă cu centrul pieței. Pentru Roma, se poate considera ca o regulă faptul că nu s-au construit niciodată biserici complet degajate. Această afirmație este valabilă, cu puține excepții, pentru

întreaga Italie. Regula este verificată la fel de bine la Pavia și la Vicenza (unde singură, catedrala este degajată, fig. 16), la Cremona, la Milano (cu excepția Domului, fig. 17), la Reggio (inclusiv Domul), Ferrara și în multe altele. Dispunerile izolate (fig. 15, 16, 17) nu corespund cerințelor moderne, ci mai curînd obiceiului antic de a dispune monumentele pe perimetrul pieței. Această practică este încă importantă pentru clădiri, pentru că acestea nu sînt cu adevărat puse în valoare decît dacă pot fi percepute de la o distanță convenabilă și într-o piață de dimensiuni nu foarte mari.

Fig. 14.



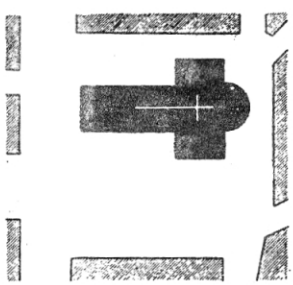
PALERMO : S. Cità.

Piața catedralei din Brescia (fig. 18) prezintă o dispoziție specială, care se înscrie cu toate acestea foarte bine în sistemul descris anterior, întrucît fațada de la „Duomo Nuovo" reușește să închidă piața.

Este clar că acestui sistem coerent și evident aplicat în deplină cunoștință de cauză, practica modernă i se opune net.

Se pare că nu vom admite posibilitatea de a amplasa o biserică decît în mijlocul terenului care îi este destinat, pentru a fi complet degajată pe toate laturile. Și totuși, această dispunere nu prezintă decît inconveniente. Este cel mai puțin favorabilă edificiului în sine, pentru că efectul său nu se concentrează în nici o parte, ci se dispersează uniform în toate părțile. Un edificiu astfel izolat va rămîne veșnic ca un tort pe un platou. O integrare organică și vie a edificiului în ansamblul său este exclusă de la început, la fel și crearea efectelor de perspectivă, care necesită un spațiu de retragere, un loc comparabil cu o scenă de teatru, în fundalul căreia trebuie să se găsească fațada care urmează a fi contemplată[4].

Fig. 15.



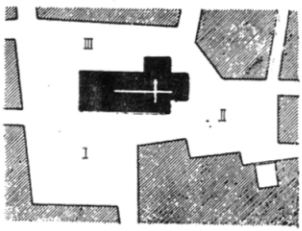
LUCCA : S. Michele.

Această dispunere este de asemenea puțin avantajoasă pentru constructor, deoarece presupune cheltuieli considerabile pentru finalizarea – arhitecturală și ornamentală – a fațadelor, cu socluri costisitoare și cornișe de piatră, pe toate laturile edificiului. Dacă s-ar evita toate aceste cheltuieli prin înglobarea parțială a bisericii între alte construcții, fațadele principale ale tuturor sanctuarelor vor putea

PANTEONUL DIN ROMA

fi construite în întregime din marmură și vor rămîne și fonduri suficiente pentru a fi decorate cu statui. Astfel, vom avea altceva decît aceste cornișe monotone – cîteodată reduse la cea mai simplă expresie din considerente economice – care se desfășoară de jur-împrejurul bisericilor și care, în toate cazurile, vor fi imposibil de cuprins dintr-o singură privire. În sfîrșit, o amplasare asemănătoare provoacă neajunsuri în utilizarea edificiului, pentru că, din numeroase motive, va fi de dorit ca biserica să comunice direct cu clopotnița, cu presbiteriul, sau cu o școală, mai ales iarna și, în general, pe timp rău. Dar cel mai mult, din cauza acestei poziționări suferă însăși piața. În cele mai multe dintre cazuri, nu mai rămîne nimic din vechea piață decît o stradă mai largă, care face înconjurul bisericii. Denumirea de „piață" (ca în cazul pieței Sfînta Magdalena din arondismentul al 4-lea din Viena) produce un efect aproape comic.

Fig. 16.

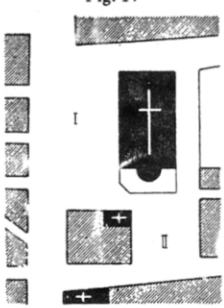


VICENZA.

În ciuda acestor inconveniente, și cu toate că această dispunere se vădește nefavorabilă în toate privințele și în contradicție cu întreaga istorie a arhitecturii sacre, în lumea întreagă majoritatea bisericilor noi sînt dispuse astăzi izolate în mijlocul pieților. Nu este aceasta dovada unei totale iresponsabilități ?

Aceeași soartă este rezervată și teatrelor și primăriilor. Se trăiește mereu cu iluzia că întreaga clădire trebuie să fie vizibilă și că singura soluție constă în a o înconjura cu un spațiu gol uniform. Nimeni nu își dă seama că acest gol atît de monoton în sine, împiedică edificiul însuși să producă efecte variate. Superbul efect produs de puternicele bosaje ale palatelor florentine, chiar și în străduțele înguste care le înconjoară, apare pînă și în reprezentări grafice (fig. 19). Semnificația și valoarea unui astfel de palat sînt duble: văzut din față el se înalță într-o piață liberă, în timp ce văzut din spate, el domină o cale în stă.

Fig. 17

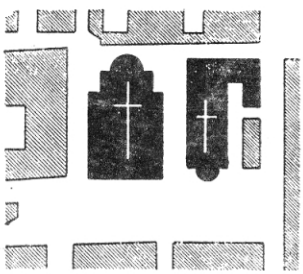


PALERMO : I. Piazza del Duomo.

Gustul timpurilor noastre nu se mulțumește să așeze propriile sale creații într-o manieră dintre cele mai puțin favorabile. Operele vechilor

maeștri trebuie de asemenea să se bucure de o eliberare în spațiu, chiar dacă este evident că au fost concepute special pentru a se înscrie în context, și nu pot suporta acel tip de degajare care le-ar distruge întregul efect. Astfel, de exemplu la Viena, degajarea din fericire abandonată de la Karlskirche ar fi fost într-adevăr un dezastru. Fațada principală, cu cele două pasaje laterale, ca la Sf. Petru din Roma, a fost evident concepută pentru a racorda, cu ajutorul acestor elemente de legătură, biserica cu clădirile vecine, chiar dacă acestea erau diferite de edificiile actuale. Acest ansamblu nu suportă să fie izolat, deoarece de o parte și de cealaltă vor exista două mari porți, care nu ar duce nicăieri, formînd un motiv golit de sens într-o piață liberă. Cupola suportă încă și mai puțin o asemenea tratare. Prin planul său eliptic, ea va părea prea largă, informă și aproape urîtă celui care va privi din lateral. Cu siguranță Fischer von Erlach a apelat la această formă, care i-a permis efecte noi și i-a oferit diverse avantaje, tocmai pentru motivul că vederile din lateral erau excluse și că putea astfel determina proporțiile în funcție doar de perspectiva frontală. Dacă se înlătură din operă premisele obligatorii ale concepției, se înlătură automat și statutul ei estetic, aducînd astfel maestrului o mare nedreptate.

Fig. 18.



BRESCIA: Piața Domului cu vechea și noua catedrală.

Se pot da multe exemple asemănătoare. Este o boală formală, la modă, această manie de a degaja orice. R. Baumeister o ridică chiar la rang de normă atunci cînd scrie în manualul său de urbanism: „Edificiile vechi trebuie protejate, dar vor trebui degajate și restaurate"[5]. În continuare, textul ne învață, printre altele, că restructurarea contextului lor va trebui să permită dispunerea acestora în mijlocul unor piețe goale și în axul străzilor. Este ceea ce se practică peste tot în ziua de azi și una din specialitățile cele mai înfloritoare este izolarea vechilor porți ale orașelor. Astfel s-au degajat Holestenthor la Lübeck, Tangermündethor la Stendal și Karlsthor la Heidelberg. S-a decis, de asemenea, degajarea de la Porta Pia la Regensburg. Ce obiect admirabil este, nu-i așa, o poartă pe care o poți ocoli, în loc să o traversezi!

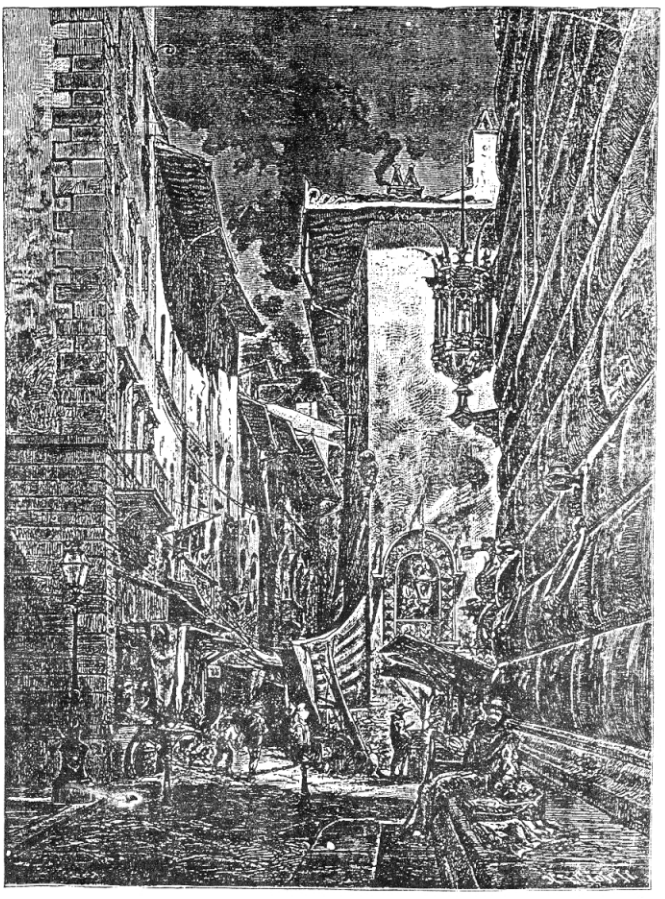


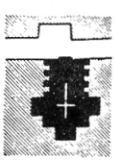
Fig. 19. Via degli Strozzi din Florența.

III

ÎNCHIDEREA PIEȚELOR

Înscrierea bisericilor și a palatelor printre alte clădiri ne duce cu gîndul la tipul de forum antic și la închiderea sa riguroasă față de exterior. Să examinăm acum, sub acest aspect, pieţele din Evul Mediu și din Renaștere, în special în Italia. Constatăm imediat cum s-a perpetuat tradiția și cît de mult această circumstanță contribuie la armonia efectului general. Descrierile precedente arată foarte clar că în interiorul unui oraș un spaţiu liber nu devine piață, decît dacă este efectiv închis. Este adevărat că în zilele noastre se numește astfel un simplu spaţiu liber înconjurat de patru străzi și care rămîne neconstruit. Din punctul de vedere al igienei sau al tehnicii, aceste condiții sînt suficiente, dar din punctul de vedere al artei, singur faptul că un teren nu este construit nu poate face din el o piață urbană. Considerînd acest ultim termen în sensul său plenar, multe alte condiții sînt cerute, referitoare la ornamentare, semnificaţie și caracter; cu toate acestea, după cum există camere mobilate sau goale, am putea vorbi de pieţe amenajate sau încă neamenajate, condiția esenţială și într-un caz și în celălalt fiind închiderea spațiului lor.

Fig. 20.

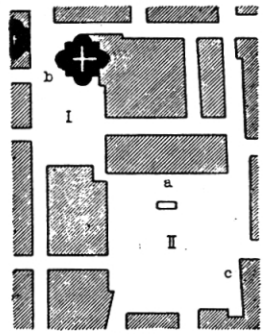


BRESCIA: S. Giovanni.

Dar urbanismul modern ignoră această condiție fără de care nu există efect artistic. În schimb, îi vedem pe predecesori folosind o mare varietate de mijloace pentru a asigura, în circumstanţele cele mai diverse, o închidere efectivă a spațiului. Fără îndoială, ei erau ajutați și de tradiție, erau favorizați de îngustimea străzilor și de densitatea redusă a circulației. Dar talentul și sensibilitatea lor artistică naturală s-au afirmat cu cea mai mare strălucire în cazurile în care nu au beneficiat de aceste avantaje. Cîteva exemple ne vor permite să examinăm acest lucru în detaliu. Cazul cel mai simplu este cel în

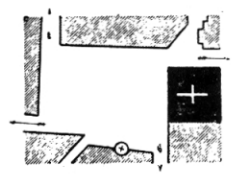
care se decupează un spațiu în masa de locuințe din fața unui edificiu monumental, ceea ce corespunde și condiției unei închideri continue prin clădiri. Dintre multiplele exemple de acest tip citățm mica piață San Giovani din Brescia (fig. 20). Adesea, o stradă secundară debușează într-o astfel de piață, caz în care este de dorit ca din principalele unghiuri de vedere asupra edificiului important, să se obțină imaginea unui spațiu închis. Coerența imaginii, datorită faptului că privirea nu poate evada în afara pieței, este asigurată cu ajutorul unor mijloace atît de variate, încît este imposibil să credem că ar fi doar jocul întîmplării. Fără îndoială hazardul a dus deseori la asocierea unor situații favorabile de ordin configurativ în amenajarea piețelor. Dar faptul că astfel de situații au fost folosite și puse în valoare, nu mai este o întîmplare. În zilele noastre, într-un caz asemănător, s-ar face tabula rasa cu aceste date contingente și s-ar deschide frumoase breșe largi în frontul pieței, așa cum se face în cazul măririi și modernizării unor piețe vechi, bine închise. Desigur, nu este vorba de o întîmplare că toate piețele vechi prezintă o configurație diametral opusă sistemului modern în ceea ce privește modul de debușare a străzilor. În zilele noastre, de regulă, în fiecare colț al pieței se întretaie două străzi perpendiculare, pentru a mări deschiderea fronturilor, pentru a izola la maximum diferitele „blocuri"[1] sau clădiri și pentru a împiedica astfel impresia generală de unitate[2]. Înaintașii aplicau o regulă exact opusă: ei se străduiau să nu lase să ajungă în fiecare colț al pieței decît o singură stradă, în timp ce drumurile secundare, venite din alte direcții, coteau din cele principale, cînd nu erau vizibile din piață. Mai mult: cele trei sau patru străzi de colț debușează în piață, fiecare din altă direcție, iar această dispunere remarcabilă și foarte frecventă, care prezintă un mare număr de variante, complete sau parțiale, trebuie considerată în consecință ca unul dintre principiile aplicate instinctiv în vechea artă a construirii orașelor. Privind lucrurile mai de aproape, se întrevede cu ușurință că prin această dispunere a străzilor, în formă de turbină, a fost

Fig. 21.



PARMA:
I. Piazza d. Steccata.
II. Piazza Grande.
a. Pal. del Comune.
b. Madonna della Steccata.
c. Pal. della Podesteria.

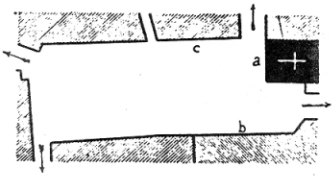
Fig. 22.



RAVENNA: Piața Domului.

adoptată soluția cea mai avantajoasă ce permite ca dintr-un punct oarecare al pieței să nu se vadă decît o singură cale de ieșire și, în consecință, să nu se perceapă decît o singură întrerupere în continuitatea caselor. În realitate, din majoritatea punctelor pieței, perimetrul său nu apare deloc spart, deoarece, prin efectul de perspectivă, construcțiile situate la debușeul străzilor se suprapun și nu lasă să se perceapă, grație acestei aparente întrepătrunderi, nici o deschidere dezagreabilă.

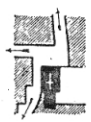
Fig. 23.



MANTOVA: Piazza S. Pietro.
a. S. Pietro. b. Pal. Reale. c. P. Vescovile.

Tot secretul acestui procedeu constă în aceea că străzile care intră în piață formează un unghi în raport cu direcția privirii, în loc să fie paralele cu aceasta. Acest artificiu a fost utilizat încă din Evul Mediu timpuriu, adesea cu mare rafinament, și în alte domenii ale construcțiilor, de către zidari, dulgheri și tîmplari, pentru a ascunde sau pentru a face cît mai puțin aparente îmbinările pietrelor sau lemnului. Cu acest scop a fost inventată, între altele, îmbinarea prin chertare, pe care o folosesc frecvent ebeniștii[3].

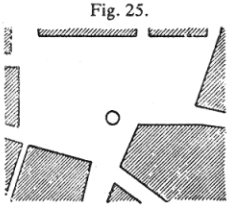
Fig. 24.



BRESCIA: S. Clemente.

Printre exemplele din ilustrații, tipul cel mai curat al acestei dispuneri ingenioase este oferit de piața Catedralei din Ravenna (fig. 22). Piața Domului din Pistoia este dispusă în același mod. La Mantova, Piața Sf. Petru (fig. 23) prezintă, de asemenea, un tip pur, în timp ce piața situată în fața bisericii Sf. Filip din Siracuza nu corespunde dispunerii tip decît în parte. Regula noastră se regăsește, deși mai puțin evident, în organizarea Pieței Signoriei din Florența (fig. 25): străzile principale largi i se conformează, iar străduțele intermediare care se îngustează pînă la un metru (lîngă Loggia dei Lanzi) se remarcă mai puțin în realitate decît pe plan. Gravura ce reprezintă Neuer Markt din Viena (fig. 26) arată cum se poate naște impresia unui spațiu închis, în ciuda lărgimii arterelor care se deschid aici. Această piață este organizată, deși fără mare rigoare, tot după sistemul prezentat. În mod asemănător este rezolvată marea piață a primăriei din Sankt Pölten și multe altele încă. Toate schemele precedente de piețe, cît și cele ce vor

Fig. 25.



FLORENȚA: Piazza Signoria.

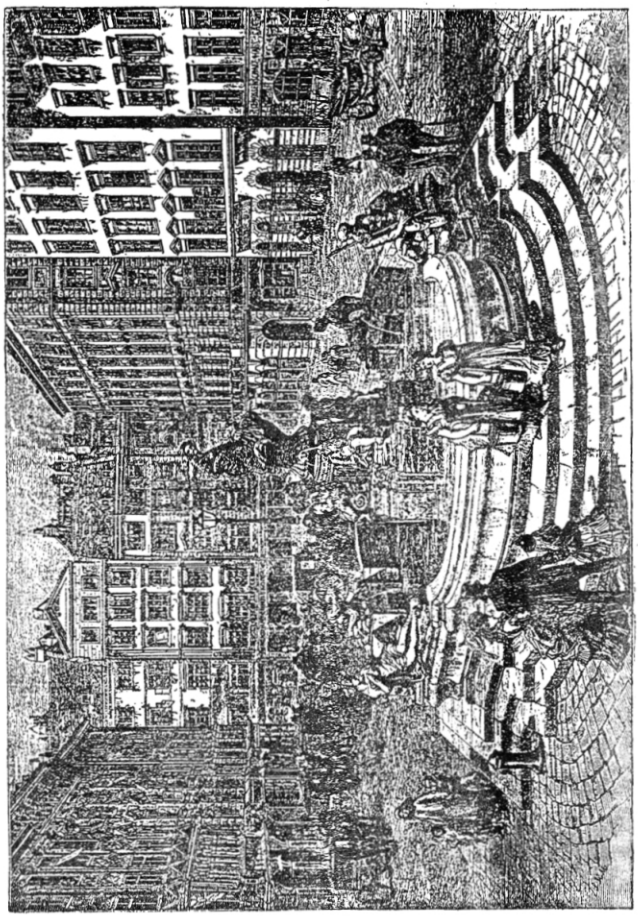


Fig. 26. Neue Markt din Viena.

urma, arată că acest sistem se regăsește, cel puțin în parte, încorporat unui număr surprinzător de piețe.

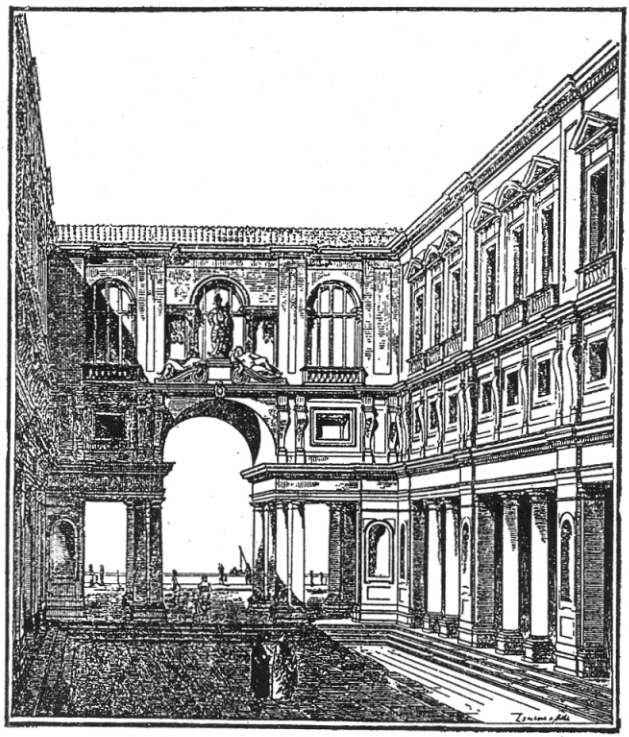


Fig. 27. Portico degli Uffici din Florența.

Dar cu aceasta, mijloacele la care au recurs înaintașii noștri pentru închiderea perimetrului piețelor nu s-au epuizat. Un motiv adesea folosit în acest scop este cel al porții boltite de mare deschidere, deasupra căreia ridicau unul sau mai multe niveluri funcționale; procedeul permite realizarea unei închideri impecabile a razei vizuale, adaptîndu-se ușor și exigențelor circulației, prin numărul și dimensiunea deschiderilor.

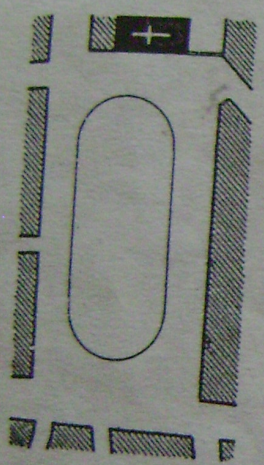
Se poate considera că astăzi și acest splendid motiv a dispărut din orașele noastre sau, mai exact, că a fost eliminat.

IV

DIMENSIUNILE ȘI FORMELE PIEȚELOR

Dacă luăm în considerație relația reciprocă dintre forma piețelor și cea a principalelor clădiri care se găsesc aici, este oportun să vorbim și despre felul în care dimensiunile piețelor, lărgimea și înălțimea lor influențează monumentele. Problema depinde numai de poziția observatorului și de direcția privirii sale. Acesta va stabili adîncimea și lățimea pieței, după cum privește spre edificiul principal, care domină ansamblul. Astfel se poate spune că piața Santa Croce din Florența (fig. 29) are o formă dezvoltată în lungime, sau mai curînd spus în profunzime deoarece totul în această piață este organizat în funcție de fațada principală a bisericii. Acesta este unghiul sub care se privește de obicei piața și edificiul principal și, de asemenea, din același punct de vedere sînt privite dimensiunile, forma și eventual ornamentele figurative, care trebuie astfel concepute încît ansamblul să producă un efect maxim.

Fig. 29.



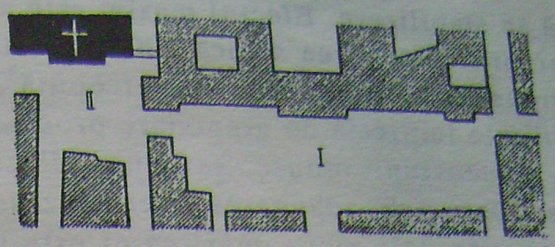
FLORENȚA: S. Croce.

Reflectînd, ajungem la convingerea că o asemenea piață dezvoltată în profunzime produce un efect fericit, numai dacă edificiul dominant din fundal (deci situat pe una dintre laturile mici) prezintă un raport analog între dimensiuni, deci dacă dezvoltarea în înălțime predomină, așa cum este în general cazul pentru fațada principală a bisericilor. Dacă, dimpotrivă, piața este organizată în fața unui edificiu amplasat în sensul lățimii, ca la majoritatea primăriilor, va trebui să i se dea o organizare asemănătoare în lățime. În cele mai multe dintre cazuri, piețele bisericilor vor trebui deci tratate asemenea celor în adîncime, iar piețele primăriilor în lățime; amplasarea monumentelor precum și toate celelalte

probleme de același tip vor trebui și ele tratate în consecință.

Ca exemplu de piață dezvoltată în lățime, bine concepută atît ca formă cît și ca dimensiune, ar putea fi citată Piața Reale din Modena (fig. 30). Piața di Santo Domenico, care este alăturată, corespunde, dimpotrivă, tipului de piață dezvoltată în adîncime. Trebuie remarcat cu cîtă ingeniozitate a fost rezolvat în acest spirit debușeul străzilor, ținîndu-se seamă de perspectivele principale asupra bisericii. În fața sanctuarului, care este încastrat în mijlocul altor edificii, trece o stradă care nu compromite nici închiderea, nici efectul pieței, deoarece este perpendiculară pe raza vizuală a observatorului. În spatele acestuia, în schimb, se deschid două străzi care accentuează orientarea pieței, fără a-i afecta deschiderea, pentru că se află în spatele observatorului și deci nu se văd. Faptul că palatul este într-un plan mai avansat este remarcabil, acesta împiedicînd vizibilitatea asupra celei de-a patra străzi, și în același timp accentuează separarea celor două piețe. Trebuie arătat de asemenea fericitul contrast al celor două piețe atît de apropiate, care întărește efectul uneia prin efectul contrar al celeilalte: una este mare, cealaltă mică, una este lată, cealaltă lungă, una este dominată de fațada unui palat, cealaltă de o biserică. Ce plăcere să analizezi aceste vechi piețe pentru a descoperi cauzele impresiei pe care o produc! Ca în toate adevăratele opere de artă, aici se descoperă permanent noi frumuseți, noi artificii și procedee, chiar dacă analiza este adesea dificilă și tipurile pure se întîlnesc rar, lucru ușor de înțeles, date fiind atît efectele considerabile datorate cerințelor specifice ale fiecărui caz, cît și dezvoltarea istorică.

Fig. 30.



MODENA:
I. P. di S. Domenico. II. Piazza Reale.

Ca și în cazul formei lor, dimensiunile piețelor sînt în acord cu cele ale edificiilor dominante, într-o relație care chiar dacă nu a fost realizată cu rigoare, este totuși clar perceptibilă.

În general, o piață prea mică nu permite manifestarea întregului efect al clădirilor monumentale, dar este evident, pe de altă parte, că o piață foarte mare este și mai nepotrivită în măsura în care face ca edificiile cele mai importante să pară mici. De cîte ori nu s-a făcut această remarcă pentru piața și biserica Sfîntul Petru din Roma!

În tot cazul, este iluzoriu să crezi că impresia de grandoare produsă de o piață crește odată cu dimensiunile sale reale. Și în alte domenii ale simțurilor au fost făcute analize aprofundate unor fenomene analoge și în toate cazurile a rezultat că intensitatea percepțiilor nu poate crește în

funcție de cea a stimulilor iar la un moment dat, această intensitate nu variază mai mult. Astfel a fost stabilit că percepția auditivă a unui ansamblu de cîntăreți nu crește semnificativ odată cu creșterea numărului lor decît la început; după aceea, nu crește decît foarte încet pentru ca la sfîrșit să se stabilizeze. Efectul maxim este atins cu aproximativ 400 de cîntăreți, iar prin adăugarea a încă 200 sau 400 de coriști nu se întărește cu nimic intensitatea sonoră efectiv percepută[1]. Situația pare identică și în ceea ce privește impresia de grandoare produsă de diferite piețe. Pentru un spațiu de dimensiuni reduse, este posibil să crească considerabil impresia de grandoare prin adăugarea unei benzi late de cîțiva metri; dacă dimpotrivă, piața este deja mare, mărirea ei este abia sesizabilă, iar în cazul piețelor foarte mari, relația între acestea și edificiile care le înconjoară sfîrșește prin a dispare complet. Se va obține același rezultat, indiferent cu cît s-ar mări o astfel de piață. În orașele moderne nu se întîlnesc asemenea esplanade gigantice decît sub forma piețelor de arme. Acestea nu merită titlul de de piațe urbane, pentru că dimensiunile lor nu au nimic comun cu cele ale clădirilor care le mărginesc. Aceste clădiri par a fi case izolate construite pe un cîmp întins sau sate văzute de departe. Nu vom cita ca exemplu decît Champ de Mars la Paris, Campo di Marte la Veneția și Piazza d'Armi din Triest și din Torino. Deși acestea ies din cadrul studiului nostru, le-am menționat ca exemple pentru numeroasele greșeli de astăzi, de a se da unor spații, care sînt indiscutabil piețe urbane, cum sînt piețele primăriilor, dimensiuni exagerate. Edificiile cele mai mari sînt reduse în acest caz la dimensiuni aparent banale. În arta spațiului totul depinde de proporții relative; în schimb, dimensiunile absolute au puțină importanță. Se găsesc în parcurile noastre statui de pitici, avînd mai mult de doi metri înălțime și există statuete ale lui Hercule înalte de un deget; în ciuda mărimii lor, piticul va rămîne tot pitic, iar eroul tot erou.

Tuturor celor care se ocupă cu problemele urbanismului le-ar fi de folos compararea dimensiunilor reale ale cîtorva piețe, unele mici, altele foarte mari, din orașul lor. Se va vedea atunci că impresia de grandoare sau de micime nu are nici o legătură cu dimensiunile reale ale acestor piețe. La Viena de exemplu, Piaristenplatz, în arondismentul 8, este una dintre cele al cărei efect depășește dimensiunile reale. Cu cei 47 metri în lățime, măsoară cu zece metri buni mai puțin decît Ring-ul, cu toate că privitorul ar fi tentat dimpotrivă să creadă că Ring-ul este mai puțin lat. Această impresie se datorează faptului că piața este bine compusă. Ce efect puternic produce fațada bisericii care, datorită amplasării avantajoase, pare ea însăși mai mare decît este în realitate ! În cadrul regularizării aliniamentelor, s-a prevăzut lărgirea unei străzi care se deschide în piață, din singurul motiv că așa este moda astăzi. Această lărgire este absolut inutilă, pentru că circu-

Fig. 31. Piazza dei Signori din Vicenza.

laţia este atît de redusă în acest loc încît lăţimea iniţială a străzilor nu era stînjenitoare*. Lărgirea străzilor a devenit o modă chiar şi acolo unde aceasta nu se justifică. Nu se dă înapoi nici în faţa cheltuielilor crescute prin răscumpărarea terenurilor şi nici în faţa întreruperii aliniamentului în mod inestetic şi incomod, pentru a atinge un ţel care nu este totdeauna cel dorit. În cazul nostru, singurul rezultat va fi că vechea Piaristenplatz va părea mult mai mică decît înainte, în comparaţie cu străzile lărgite. Dacă piaţa va crea impresia că este mică, se va întîmpla acelaşi lucru cu faţada bisericii. Un alt exemplu, la fel de elocvent, din Viena, îl constituie grandiosul monument al Mariei Tereza. Raportul dintre dimensiunile şi forma sa cu cele ale Muzeelor şi Curţii şi cu ale imensei pieţe unde acesta se află este de un echilibru atît de magistral, încît nu ar trebui făcută nici o modificare, nici chiar de un lat de palmă. Totuşi, nimeni nu va crede la prima vedere că acest monument este aproape la fel de înalt cît interiorul navei de la catedrala Sfîntul Ştefan.

Din studiul nostru rezultă că ceea ce este important înainte de toate, este raportul corect între dimensiunea pieţei şi cea a clădirilor care o înconjoară. Ca întotdeauna în acest domeniu, raportul nu poate fi calculat cu exactitate şi este chiar supus unor variaţii adesea considerabile. Pentru a ne convinge, este suficient să aruncăm o privire pe planul oricărui oraş mai mare. Raportul între edificii şi pieţe nu poate fi definit la fel de precis ca cel care leagă coloana de antablamentul său, în teoria ordinelor. O definiţie cel puţin aproximativă a acestui raport ar fi de dorit, în special pentru urbanismul modern, care a înlocuit deja lenta evoluţie istorică prin lucruri arbitrare, obţinute pe planşeta de desen. Ţinînd seama de importanţa care trebuie acordată şi dimensiunilor absolute ale pieţelor, toate planurile noastre au fost, în măsura posibilului, reduse la aceeaşi scară, care apare la sfîrşitul listei de ilustraţii. Compararea acestor planuri este suficientă pentru a demonstra o diversitate care se învecinează cu arbitrarul. Se pot totuşi reţine regulile următoare:

1. Pieţele principale ale unui oraş mare sînt mai mari decît cele ale unui oraş mic.

2. În fiecare oraş, cîteva pieţe principale sînt clar mai mari, în timp ce toate celelalte trebuie să se mulţumească cu dimensiuni reduse.

3. În interiorul categoriei 2, trebuie ţinut seamă de aspectele cuprinse la punctul 1; dimensiunea pieţelor este în raport cu cea a edificiului principal care le domină. Acest raport se stabileşte între înălţimea edificiu-

---

* Autorul afirmă acest lucru, bazîndu-se pe propria experienţă, deoarece a locuit trei ani în zona aceea (N.a.).

lui, măsurată prin înălțimea de la paviment pînă la cornișă, și dimensiunea pieței măsurată perpendicular pe fațada principală a acestui edificiu. În cazul pieței dezvoltate în adîncime, se va compara deci înălțimea fațadei bisericii cu lungimea pieței, iar pentru piețele dezvoltate în lățime, înălțimea fațadei palatului sau a primăriei cu lățimea pieței.

În lumina acestui tip de comparație, se va admite că dimensiunea principală a unei piețe trebuie să fie minimum egală cu înălțimea edificiului și că pentru a păstra un efect agreabil, nu trebuie să se depășească maximum dublul acestei înălțimi, afară de cazul în care forma, destinația și arhitectura de detaliu a clădirii nu suportă dimensiuni și mai importante. Astfel, la o înălțime egală, edificiile vor admite piețe cu atît mai mari cu cît, la un număr de etaje limitat și o ornamentație bogată, vor avea o dezvoltare laterală.

În sfîrșit, trebuie cunoscut că raportul între lungimea și lățimea unei piețe nu se supune unei determinări precise. De altfel, o definire a unor norme va fi fără îndoială lipsită de valoare pentru că, în acest domeniu, totul depinde de efectul de perspectivă pe care piața îl produce în realitate și nu de imaginea sa pe plan. Acest efect este legat însă prea puternic de poziția observatorului; mai mult, cu ochiul liber adîncimile nu pot fi evaluate decît cu aproximație, deci nu este perceput niciodată raportul real care există între lungimea și lățimea unei piețe. Remarcăm că pieţele pătrate sînt rare[2] și că acestea nu sînt foarte frumoase, iar pieţele a căror lungime depășește triplul lățimii încep să devină neplăcute. În general, pieţele dezvoltate în lățime acceptă o diferență mai mare între dimensiunile lor decît pieţele dezvoltate în profunzime, dar și aici, ceea ce este esențial, intervin circumstanțele particulare. Trebuie considerată, în sfîrșit, ca un factor decisiv, lățimea străzilor care debușează în piață. Străduțele înguste ale orașelor vechi permiteau ca pieţele să aibă dimensiuni modeste, pe cînd astăzi sînt necesare spații gigantice, pentru a contrabalansa lățimea bulevardelor. Lățimea normală a străzilor noastre (între 15 și 28 metri) ar fi fost suficientă altă dată ca să formeze un mare număr de piețe frumoase bisericilor, care ar fi oferit un tablou fermecător și de o mare unitate. Desigur, aceasta nu era posibil decît grație lățimii străzilor (de la 2 la 8 metri) și traseului lor ingenios. La ce dimensiuni gigantice trebuie să se recurgă astăzi pentru punerea în valoare a unei piețe situate pe una dintre străzile principale avînd lățimea de 50, 60 metri? Ring-ul din Viena măsoară 57 metri în lățime, Esplanada din Hamburg 50 metri, iar bulevardul Unter den Linden din Berlin 58 metri. Nici chiar piața San Marco din Veneția nu atinge această lățime. Dar ce se poate spune de Champs-Elysées din Paris cu cei 142 metri ai săi? De la 58 la 142 metri, acestea sînt dimensiunile medii ale celor mai mari piețe în orașele vechi. Dar, ca regulă

generală, cu cît spațiul este mai mare, cu atît efectul produs este mai slab, pentru că edificiile și monumentele nu se mai pot impune.

S-a constatat recent existența unei boli nervoase de un gen particular: agorafobia[3]. Un mare număr de persoane pare a fi afectat, ele acuzînd o suferință, un rău de fiecare dată cînd trebuie să traverseze o piață mare și pustie. Completăm această observație a medicilor cu aceea a artiștilor. Personajele de piatră și de bronz, cocoțate pe soclurile lor monumentale, par a suferi de același rău: ele preferă, inevitabil – așa cum am menționat deja – să se instaleze într-o piață veche de dimensiuni reduse, decît pe o esplanadă goală. Care trebuie să fie dimensiunile statuilor în aceste piețe gigantice ? Cel puțin dublul sau triplul staturii umane, și chiar mai mult. În acest caz, anumite rafinamente ale artei sînt excluse de la început. Agorafobia este o boală modernă foarte recentă, pentru că în micile piețe vechi ne simțim bine, și dacă memoria noastră păstrează amintirea unui spațiu foarte mare, aceasta este pentru că, în fantezia noastră, grandoarea impresiei artistice a înlocuit-o pe cea reală[4]. În fața vidului larg deschis și a monotoniei opresive a piețelor noastre gigantice, locuitorii liniștitelor orașe vechi sînt de asemenea afectați de noua maladie. În schimb, în memoria noastră aceste piețe se estompează progresiv, pînă cînd nu mai rămîne decît o reprezentare foarte puțin distinctă și, în general, prea importantă în raport cu lipsa oricărui efect artistic.

Piețele cu dimensiuni exagerate exercită o influență nefavorabilă asupra edificiilor care le înconjoară. Acestea nu reușesc niciodată să fie la fel de mari. Chiar dacă arhitectul a epuizat toate resursele artei sale și dimensionează volumele mai bine ca oricare altul înaintea lui, va lipsi întotdeauna ceva în compoziție, iar efectul produs va rămîne în urma mijloacelor intelectuale, artistice și naturale care au fost puse în operă.

În manualul său de urbanism, R. Baumeister reproșează printre altele piețelor deschise și foarte mari că nu oferă nici un avantaj sănătății. Dimpotrivă, ele vor fi o sursă de căldură, de praf, și în anumite cazuri, vor stînjeni circulația.

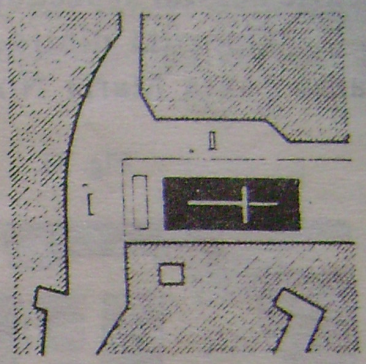
Cu toate acestea, se depun eforturi pentru multiplicarea unor piețe uriașe, și într-un sens, nu fără dreptate, întrucît dimensiunile lor gigantice corespund celor ale străzilor principale.

V

NEREGULARITĂȚI ALE PIEȚELOR VECHI

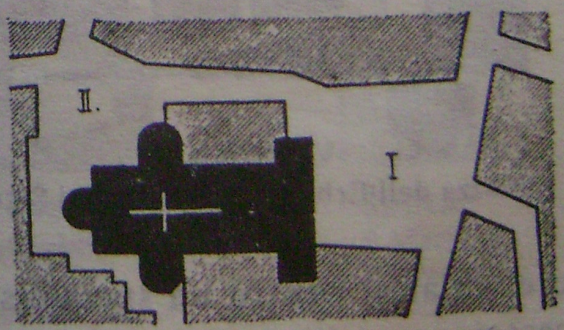
Se acordă astăzi o importanță specială aliniamentelor interminabile și riguros rectilinii și, de asemenea, piețelor de o regularitate impecabilă. De fapt, aceste lucruri duc la monotonie și toate eforturile sînt inutile din punctul de vedere al obiectivelor artistice. Pentru moment, nu vom cita pentru ilustrarea acestei idei decît Piazza Eremitani din Padova, Piazza del Duomo din Siracuza (fig. 32) și din Padova (fig. 33), precum și Piazza San Francesco din Palermo (fig. 34). Aceste neregularități aproape tipice ale piețelor vechi se explică prin evoluția lor în decursul secolelor. În puține cazuri ne-am putea înșela, presupunînd că la originea fiecăreia dintre aceste ciudate sinuozități este un element care avea altădată un scop precis: o rigolă dispărută de mult timp, un drum, o construcție. Oricine știe, din proprie experiență, că aceste neregularități nu au deloc un efect neplăcut ci, dimpotrivă, ele accentuează impresia de natural, stimulînd interesul nostru și, mai ales, întăresc pitorescul tabloului. Mai puțin cunoscută este limita dincolo de care aceste neregularități devin stînjenitoare sau chiar neplăcute. Această problemă necesită o comparare atentă a realității cu planul. Fiecare oraș oferă exemple numeroase, fiindcă avem mereu tendința

Fig. 32.



SIRACUZA:
I. Piazza del Duomo.
II. Piazza Minerva.

Fig. 33.



PADOVA: Piața Domului.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE BUCUREȘTI

să trecem cu vederea traseele oblice, să ne imaginăm ca fiind drept un unghi ascuțit sau obtuz, pe scurt, să idealizăm inegalitățile naturii în sensul unei stricte regularități.

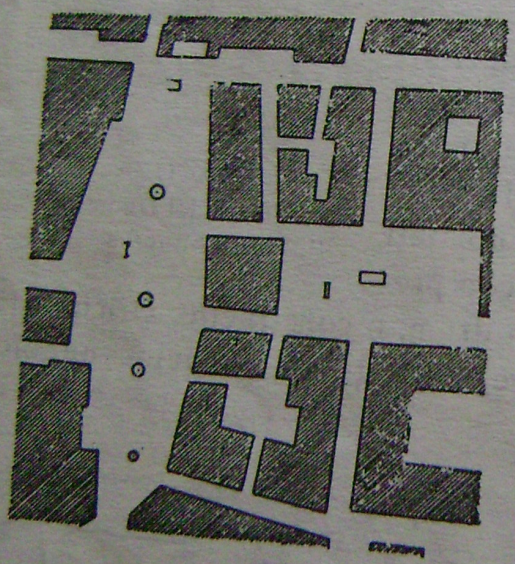
Oricine observă pe planul orașului său anumite unghiuri sau piețe de formă neregulată se poate convinge că de fapt păstrează în memoria sa amintirea acestor spații, în forme mai mult sau mai puțin drepte și regulate. Să enumerăm cîteva exemple de piețe bine cunoscute. Un mare număr de persoane își amintesc, fără îndoială, din realitate sau din imagini, celebra Piazza dell'Erbe din Verona (fig. 35). Totuși, cea mai mare parte dintre ele cu siguranță nu a remarcat că în această piață contururile prezintă un traseu cu mai multe neregularități. Acest lucru este firesc, deoarece nimic nu este mai dificil decît reconstituirea planului unei piețe pornind de la imaginea în perspectivă, în special din memorie, sau atunci cînd observatorul a fost preocupat de contemplarea frumuseților ce se găseau acolo, fără să dea atenție acestui aspect deosebit (vezi și figura 31).

Fig. 34.

PALERMO:
Piazza S. Francesco.

Opoziția dintre planul real și imaginea pe care o păstrăm despre Piazza Santa Maria Novella din Florența nu este mai puțin izbitoare. În realitate piața are cinci laturi dar, dacă nu în toate cazurile, cel puțin la un mare număr de persoane memoria păstrează imaginea unui patrulater. Acest fenomen provine evident din faptul că pe teren nu se pot vedea niciodată simultan decît trei laturi ale pieței, în timp ce unghiul format de celelalte două, situat în spatele observatorului, nu este văzut niciodată. Este foarte ușor să te înșeli asupra unghiurilor formate de cele trei laturi (mai ales dacă, așa cum este obiceiul, nu li se acordă o atenție specială), deoarece estimarea este amendată de efectele de perspectivă și este greu să se măsoare cu precizie deschiderea unui unghi doar din vedere, chiar și pentru un specialist care își concentrează toată atenția asupra acestei operații. Astfel, prin iluziile optice pe care le provoacă, această piață este o veritabilă cutie cu surprize. Privind fenomenele de acest gen,

Fig. 35.

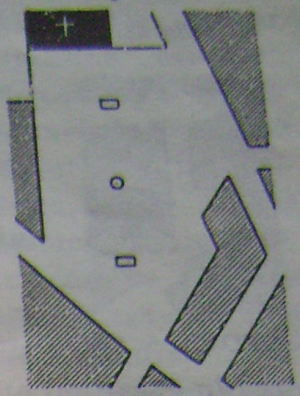


VERONA:
I. Piazza dell'Erbe. II. Piazza dei Signori.

ne întrebăm care este valoarea unei piețe de formă strict regulată ?

Este foarte ciudat că multe piețe cu forme într-adevăr extravagante din orașele vechi nu sînt deloc neplăcute privirii, în timp ce în amenajările moderne unghiurile neregulate produc întotdeauna un efect deplorabil. În general, neregularitățile piețelor vechi se remarcă numai cînd le privești planul și trec neobservate în realitate. Motivul principal este că vechile construcții nu au fost concepute la planșetă, ci s-au format puțin cîte puțin *in natura*. Se conta în mod spontan pe ceea ce sărea în ochi *in natura* și se neglija tot ceea ce nu este vizibil decît pe hîrtie. Cele patru relevee din planul Sienei (fig. 37 pînă la 40), cît și cel al pieței San Siro din Genova (fig. 41) demonstrează clar acest lucru.

Fig. 36.



FLORENȚA:
Piazza S. Maria Novella.

Peste tot se observă intenția de a decupa o piață în profunzime înaintea fațadei bisericii și de a cîștiga puncte de vedere favorabile contemplării acestui edificiu principal. Acest scop a fost atins în toate exemplele citate, neregularitățile aflîndu-se permanent în spatele privitorului. Astfel, chiar și în aceste cazuri, piețele ne oferă o imagine ritmată și liniștită, asigurată de echilibrul maselor și de respectarea condițiilor esențiale ale unui efect artistic.

Fig. 37.

SIENA:
S. Pietro alle Scale.

Fig. 38.

SIENA:
S. Vigilio.

Studiul vechilor castele a permis de multe ori sublinierea faptului că simetria strictă și impecabila regularitate geometrică nu sînt deloc indispensabile pentru a produce efecte pitorești sau arhitecturale. S-a semnalat că, în ciuda neregularităților, aceste edificii produc o impresie de armonie, pentru că fiecare motiv este exprimat în toată claritatea sa și fiecare element al compoziției își găsește în ansamblu contraponderea și echilibrul, în ciuda unei mari libertăți de concepție și a unei interacțiuni complexe de motive.

Fig. 39.

SIENA:
V. d. Abbadia.

Fig. 40.

SIENA:
S.Maria di
Provenzano.

Astfel de remarci sînt valabile în măsură și mai mare pentru urbanism, pentru că este un domeniu mai larg și mai divers decît construcția de

cetăți, el putînd și trebuind să fie tratat cu o libertate mai mare, pentru că motivele ce se pot asocia între ele, ca fiind compatibile, sînt în acest caz nenumărate. Cu cît crește diversitatea și bogăția reală sau dorită a motivelor avute în vedere, cu atît mai mult trebuie condamnată regularitatea apretată, simetria sterilă și uniformitatea amenajărilor moderne. În stilul modern al caselor rustice, aceste constrîngeri au dispărut demult, ca și în construcția de castele. De ce oare rigla și compasul domnesc atît de inflexibil numai în domeniul urbanismului ?

Fig. 41.

GENOVA : S. Siro

Căutarea simetriei a devenit astăzi o boală la modă. Noțiunea este familiară pînă și oamenilor mai puțin cultivați și fiecare se crede chemat să își spună părerea în chestiuni atît de complexe ca cele de urbanism, pentru că are la degetul mic singura regulă care contează: simetria. Cuvîntul este de origine grecească și este ușor de demonstrat că Antichitatea îi dădea un sens cu totul diferit de cel de azi și nu acorda importanță conceptului teoretic modern de simetrie, înțeleasă ca identitate a două imagini în raport cu o axă comună, asemănătoare cu aceea produsă de o oglindă. Cine și-a dat silința să cerceteze sensul cuvîntului în ceea ce ne-a rămas din literatura greacă și latină despre artă știe că el exprimă o realitate pentru care noi nu avem astăzi un termen. Aceasta explică pentru ce nu vom putea da sensul anticului *symmetria* fără a recurge la parafrază. Este ceea ce a făcut Vitruviu, fiindu-i imposibil să îl traducă: *„Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus" (I, 2, 4)*[1]. De aceea terminologia sa se schimbă neîncetat acolo unde nu adoptă termenul grecesc. Uneori îl înlocuiește prin *proportio*, care se apropie fără îndoială cel mai mult de sensul exact. Dar nu folosește acest termen cu mare plăcere, deoarece ține să precizeze că simetria nu este decît o consecință a lui *proportio, quae graece ἀναλογια dicitur* (III, 1, 1). De fapt, pentru antici proporție și simetrie sînt sensibil identice, singura diferență este că în arhitectură prima înseamnă doar armonia proporțiilor, percepută prin sensibilitatea simțurilor, cum este raportul între înălțimea unei coloane și grosimea sa, în timp ce a doua înseamnă expresia exactă a acestui raport prin numere. Acest sens s-a păstrat și în întregul Ev Mediu. Noțiunea teoretică de identitate a două elemente de o parte și de cealaltă a unei axe s-a impus treptat din momentul cînd pe șantierele epocii gotice au început să se întocmească desene de arhitectură și să se utilizeze din ce în ce mai frecvent axele de simetrie, în sensul modern al termenului. Acestui concept nou i s-a aplicat un termen vechi, în același timp alterîndu-i-se și semni-

ficația. Scriitorii Renașterii îl foloseau deja în această accepțiune. Apoi ideea de simetrie a cucerit lumea. Axele de simetrie se multiplică pe planurile de arhitectură de unde trec în piețe și pe străzi, cucerind tot mai mult teren, pînă cînd devin remedii unice și miraculoase ale tuturor problemelor. Toate regulamentele de urbanism ce se pretind „estetice" reflectă inconsistența acestei greșite atitudini. Oricine recunoaște necesitatea unei reglementări estetice în acest domeniu. Dar atunci cînd se caută o formulare precisă, entuziasmul inițial cedează locul nehotărîrii, iar șoricelul pe care îl naște muntele nu este altul decît universala, indispensabila și incontestabila simetrie. Astfel, de exemplu, în regulamentele de construcție ale landului Bavaria, datînd din 1864, capitolul care se referă la estetică stipulează că trebuie să se evite în desenul fațadelor „tot ceea ce ar putea constitui o ofensă la adresa *simetriei și a bunelor obiceiuri*". Fără îndoială, rămîne în sarcina exegeților de a defini care dintre cele două delicte ar trebui considerat cel mai grav.

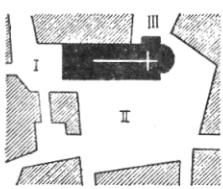
Este adevărat că urbanismul modern nu a avut mari șanse cu neregularitățile sale. Acestea sînt numai neregularități trasate cu rigla, de cele mai multe ori piețe triunghiulare, rămășițe neplăcute ale decupajului ortogonal în parcele regulate. De fapt, aceste piețe triunghiulare produc întotdeauna un efect neplăcut, pentru că fac imposibilă orice iluzie optică și pentru că aliniamentele de case care le mărginesc par a se ciocni în mod brutal. Din punct de vedere artistic, piețe de acest gen nu ar putea fi salvate decît dacă fiecare dintre laturile lor ar deveni neregulată. Atunci ar putea apărea numeroase decroșuri (cu simetrie parțială) și spații la adăpost de circulație, unde ar putea fi așezate monumente și statui al căror efect ar fi astfel garantat. Este exact lucrul pe care nu îl permite urbanismul modern. Dacă laturile unei piețe triunghiulare sînt trasate cu sfoara, cu o rigoare aproape brutală, situația este cu siguranță fără recurs. De aici s-a născut legenda pieței regulate și a celor neregulate și opinia conform căreia doar primele sînt frumoase și apte pentru a primi monumente, bineînțeles în centrul lor geometric. Dacă ne limităm doar la amenajările moderne, acest mod de a vedea lucrurile se justifică. Dar referitor la vechiul sistem de construcție a orașelor, el nu este adevărat: o piață neregulată poate primi mai multe monumente și statui, deoarece oferă mai multe posibilități pentru a le instala și permite, dacă se dorește, izolarea lor cu mare efect.

VI

GRUPURI DE PIEȚE

În analiza noastră de pînă acum a apărut deja problema comparării a două piețe alăturate, și asemenea grupări de piețe au fost prezente în planurile care ilustrează textul. Piețele alăturate constituie un motiv atît de frecvent, în special în Italia, încît se poate considera prezența unui grup de piețe formînd inima orașului, în vecinătatea edificiilor principale, aproape ca o regulă, iar existența unei piețe unice, ca o excepție. Acest fenomen este legat, de asemenea, de închiderea piețelor și de aspectul fundamental al înglobării bisericilor și palatelor între celelalte construcții. Figura 42 demonstrează clar acest lucru. Piazza Grande este destinată evident deschiderii perspectivei asupra fațadei laterale a bisericii. De aceea, dezvoltarea ei în lățime este firească. Pe de altă parte, ea se întinde dincolo de absidă. În termeni teoretici, se poate spune că în acest caz s-au unit două piețe dependente, una de fațada laterală și cealaltă de cor. Deci, articularea cu piața II este clar afirmată și reunește elementele din Piazza Grande într-un întreg. Piazza Torre constituie, la fel, un ansamblu autonom, în mod evident destinat punerii în valoare a turnului, care trebuie să producă – și produce efectiv – un efect impresionant, asemănător unui decor de teatru. Piața I este pusă în serviciul fațadei principale. Conform regulii, este o piață dezvoltată în adîncime; în plus, în piață debușează o stradă orientată direct pe portal, fără să influențeze impresia de spațiu închis. La Lucca, Piazza Grande (Via del Duomo) și piața dublă a catedralei, din care jumătate este în față și jumătate se întinde în lateralul

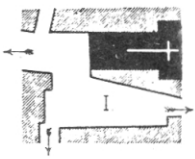
Fig. 42.



MODENA:
I. Piazza della Legna.
II. Piazza Grande.
III. Piazza Torre.

Domului, acesta fiind încadrat între alte clădiri, constituie o combinare de piețe la fel de remarcabilă. Aceste exemple, și multe altele asemănătoare, dau impresia că fiecare fațadă a determinat formarea pieței de care avea nevoie spre a putea produce cele mai reușite efecte. Cum se poate imagina, în fond, că două sau trei piețe ar fi putut preexista, dispuse într-o asemenea manieră, încît diferite părți ale bisericii să li se potrivească perfect ? Este evident că numai o asemenea organizare a piețelor permite punerea în valoare a tuturor valențelor artistice ale monumentului. Trei piețe și trei peisaje urbane, diferite unele de altele și formînd fiecare un ansamblu armonios, toate aparținînd unei singure biserici: nu se poate cere mai mult de atît. Astfel, înțeleapta economie a meșterilor din trecut, care au știut să creeze capodopere cu mijloace tehnice limitate, se manifestă strălucit. Se poate socoti acest mod de amenajare a piețelor ca o metodă de utilizare maximă a clădirilor monumentale; ea nu este în realitate altceva[1]. Fiecare fațadă remarcabilă primește propria sa piață. Reciproc, fiecare piață își găsește o fațadă de marmură, ceea ce nu este mai puțin important, pentru că arhitectul nu are pretutindeni la îndemînă aceste superbe fațade de piatră, care vor fi întotdeauna căutate pentru o piață care se dorește de excepție.

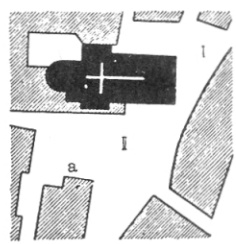
Fig. 43.



MANTOVA : S. Andrea.
I. Piazza dell'Erbe.

Această metodă, de o ingeniozitate atît de rafinată este complet inutilizabilă în sistemul urbanismului modern, pentru că folosirea sa presupune închiderea piețelor și înglobarea clădirilor monumentale în perimetrul lor, două condiții absolut contrare modei actuale, în special maniei atît de puternice de degajare a edificiilor.

Fig. 44.

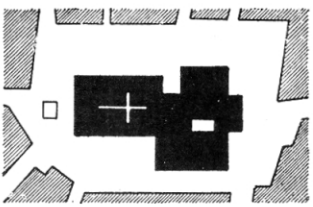


PERUGIA :
I. Piazza del Papa.
II. Piazza del Duomo.
a. Pallazo communale.

Dar să ne întoarcem din nou la vechii maeștri ! Figura 43 prezintă un grup de piețe de același gen: Piazza dell'Erbe din Mantova, dezvoltată în lățime și opusă ei o piață dezvoltată în adîncime, deschisă în fața portalului principal al bisericii. La Perugia, piața Domului (fig. 44) este în același timp și piață a primăriei, întrucît este dominată de Palatul Comunal. O a doua piață, mai mică, este consacrată în exclusivitate catedralei. La Vicenza, Bazilica lui Palladio este dotată cu două piețe, fiecare avînd un caracter particular (fig. 45). Signoria din Florența este de asemenea flancată de o piață secundară, porticul Ufizzi, care produce un

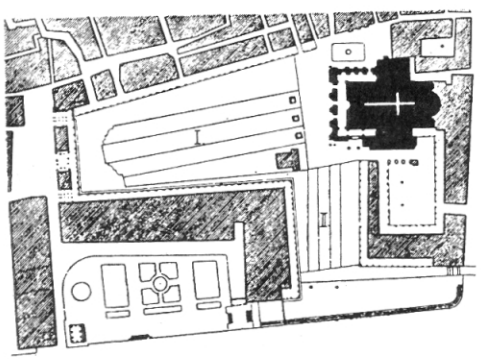
efect atît de deosebit. Prin organizarea sa arhitectonică, Signoria este piața cea mai uimitoare din cîte există. Toate mijloacele proprii artei de a construi orașe, privind forma și dimensiunea pieței, piața secundară, debușeul străzilor, dispoziția fîntînilor și a monumentelor se găsesc reunite, dar în parte disimulate atît de bine încît trebuie căutate, resimțindu-se numai efectele, fără a fi remarcate cauzele. Cu toate acestea, a fost etalată aici o bogăție de spirit creator fără egal. De-a lungul secolelor, generații de artiști de primă mînă au „smuls" această operă de artă urbană dintr-o situație ingrată și rebelă. De aceea, admirația în fața acestui spectacol este infinită și disimularea mijloacelor artistice care l-au făcut posibil contribuie desigur cu mult la obținerea acestui efect.

Fig. 45.



VICENZA:
Piazza dei Signori în fața Basilicii lui Palladio.

Fig. 46.



VENEȚIA: I. Piazza San Marco. II. Piazzetta.

Una din cele mai frumoase combinări a două piețe formează inima Veneției. Piața San Marco (I) și Piazzetta (II) sînt înfățișate în figura 46. Prima este o piață dezvoltată în adîncime în raport cu bazilica și dezvoltată în lărgime față de Procurații. A doua este o piață largă în raport cu fațada Palatului Dogilor, dar în primul rînd este dezvoltată în adîncime în raport cu splendida perspectivă către Canal Grande, în direcția bisericii San

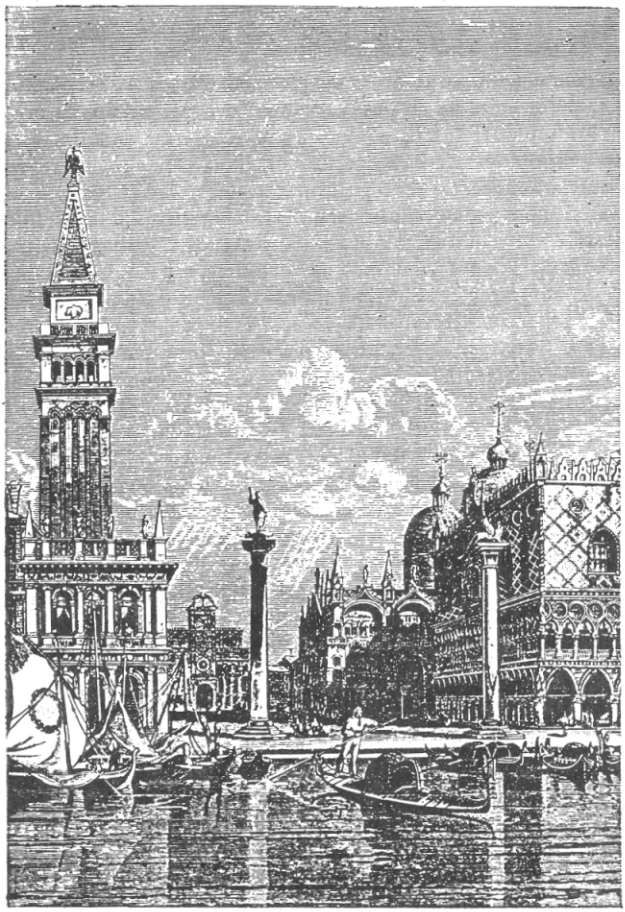


Fig. 47. Piazzetta din Veneția.

Giorgio Maggiore. O a treia piață, foarte mică, este situată pe latura bisericii San Marco. Atîta splendoare este adunată aici într-un singur loc, cum nici un pictor nu a putut concepe vreodată ceva mai frumos ca fundal de arhitectură și nici un teatru nu a avut un decor mai captivant, cum este cel care s-a născut aici în realitate. Într-adevăr, acesta este spațiul unei mari forțe, o forță a spiritului, a artelor și meșteșugurilor, care a strîns bogății ale lumii întregi pe corăbiile sale, a stăpînit mările și care se bucură de bogățiile acumulate în acest loc, cel mai frumos de pe pămînt. Chiar și Tițian sau Veronese nu au putut imagina ceva mai frumos ca fundal pentru marile lor tablouri înfățișînd nunți sau festivități. Analizate, mijloacele care au permis desăvîrșirea acestei splendori fără egal se relevă ca fiind puțin obișnuite: efectul mării, alăturarea unor clădiri monumentale, prestigioase și bogăția decorului sculptat, magnificența culorilor bisericii San Marco, impozantul campanil. Și totul este dispus într-o asemenea manieră, încît acest fericit mod de organizare participă incontestabil la efectul de ansamblu. Nu ne îndoim că dacă s-ar fi conformat sistemului modern, deși toate aceste opere de artă ar fi fost implantate într-un mod dispersat și după axe de simetrie riguroase, ar fi avut un efect incredibil micșorat. Să ne imaginăm San Marco degajată de edificiile înconjurătoare, campanilul plasat în axul portalului principal, în mijlocul unei esplanade moderne; procurațiile, biblioteca etc. nu reunite într-un ansamblu închis ci dispuse individual, potrivit sistemului modern de blocuri, și în lungul acestei pretinse piețe, de fapt un bulevard de aproape 60 metri lărgime. Această idee este intolerabilă: totul ar fi distrus! Totul! Pentru că cele două lucruri sînt indisolubil legate: pe de-o parte, frumusețea edificiilor și a monumentelor și pe de altă parte, corecta și fericita lor ordonare. Organizarea pieței San Marco și a piețelor învecinate este conformă regulilor recunoscute pînă aici. Se remarcă în special poziția laterală a campanilului (fig. 47) care se înalță la intersecția celor două piețe.

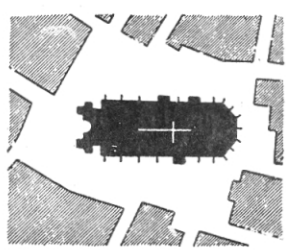
Să considerăm, în sfîrșit, efectul pe care combinarea abilă a mai multor piețe îl produce asupra observatorului care trece dintr-una în alta. În fiecare moment imaginea se schimbă, în timp ce impresiile se însumează. Se poate măsura bogăția efectelor, proprie acestor piețe, și prin examinarea fotografiilor pieței San Marco și ale Signoriei din Florența. Pentru fiecare dintre aceste două situații există mai mult de o duzină de imagini diferite, luate din unghiuri diverse și oferind de fiecare dată un alt tablou, încît nu am putea crede că este aceeași piață, dacă nu am ști acest lucru dinainte. Să încercăm această experiență și cu o piață riguros ortogonală! Este imposibil să găsești trei vederi diferite prin conținutul artistic, pentru că piața modernă, decupată într-o insulă, după regulă, nu are nici cel mai mic conținut spiritual: nu este decît o suprafață goală, exprimabilă în metri pătrați.

VII

ORGANIZAREA PIEȚELOR ÎN EUROPA DE NORD

Până acum ne-au servit de model în special orașele italiene. Frumusețea lor clasică este unanim recunoscută. Se pune întrebarea dacă este corect să transpunem concepția lor în țările din nord. Climatul, precum și modul de viață, de locuire și de construcție sînt aici esențial diferite; oare străzile și piețele nu ar trebui să fie și ele de asemenea diferite ? Diferite, în orice caz, de ceea ce erau în Antichitate, pentru că multe lucruri s-au schimbat de atunci. Nu putem înconjura un singur forum cu cinci, șase sau mai multe biserici, cum procedau anticii cu templele, pentru că ar trebui pentru aceasta să revenim la politeism. Casele noastre sînt și ele diferite, după sistemul nordic al halelor acoperite, și străpunse de numeroase ferestre deschise spre stradă. Numai și pentru acest singur motiv, exigențele noastre privind străzile și piețele diferă. Dar aceste remarci se potrivesc la fel de bine în Italia Evului Mediu și a Renașterii, pentru că tipul de locuință germanic a cucerit și Italia, nelăsînd din casele antice decît o vagă amintire a porticului și a patio-ului. Însăși Italia nu a rămas fidelă tipului de forum antic, pentru că, a adoptat și a contribuit la definirea noului mod de viață al tuturor popoarelor Europei.

Fig. 48.

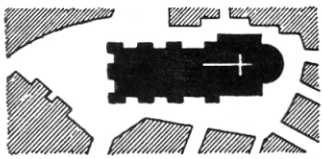


FREIBURG : Münsterplatz

Diferența dintre amenajările Antichității și cele ale Renașterii este de aceea considerabilă în Italia ca și în țările din nordul Europei. În schimb, diferența între nordul și sudul Europei nu este la fel de mare, nici măcar cît cea care se observă între goticul italian și cel

german, sau între stilurile renascentiste din cele două țări.

Fig. 49.

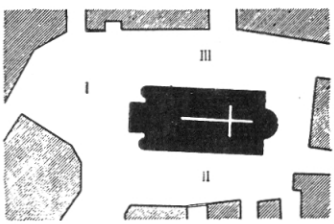


MÜNCHEN : Frauenplatz.

Diferența cea mai mare apare fără îndoială în maniera de construire a bisericilor și de amenajare a piețelor care le înconjoară.

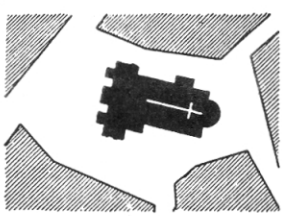
În nord, în mod frecvent bisericile sînt degajate, fie situate în mijlocul pieței, fie în orice caz înconjurate de un spațiu liber. Dar în marile orașe această observație nu este valabilă decît pentru catedrală sau pentru cîteva din bisericile principale, în timp ce un mare număr de edificii de mai mică importanță sînt adosate sau înglobate. Poziția izolată a acestor biserici se explică aproape întotdeauna prin existența anterioară a unui cimitir alăturat sanctuarului, așa cum este și cazul bisericilor sătești: Catedrala din Freiburg (fig. 48), Frauenkirche din München (fig. 49), Catedrala din Ulm (fig. 50) și Jakobskirche din Stettin (fig. 51), precum și Sfîntul Ștefan din Viena, și mai sînt multe exemple de acest fel. Îndată ce această cauză dispare, poziția izolată dispare de asemenea. Se observă astfel, pentru aproape toate bisericile Renașterii și Barocului, dispunerea mult mai avantajoasă prin înglobare parțială, pentru că în aceste epoci, noile cimitire nu mai erau amenajate înăuntrul orașelor.

Fig. 50.



ULM :
I. Münsterplatz. II. Cimitirul de sus.
III Cimitirul de jos

Fig. 51.



STETTIN : Cimitirul Sf. Iacob.

Poziția izolată nu apare deci decît parțial, cel mai adesea în cazul bisericilor gotice. Totuși, chiar în acest caz, norma nu corespunde obiceiurilor moderne. În situațiile curente clădirile avansează foarte aproape de laturile catedralei și numai în fața portalului și a turnului se păstrează un spațiu liber mai larg. Această organizare este desigur cea care corespunde cel mai bine unei catedrale gotice. O vedere de ansamblu asupra fațadei, cu puternicele sale turnuri, în general duble și dispuse simetric, este indispensabilă pentru punerea în valoare a acestui motiv

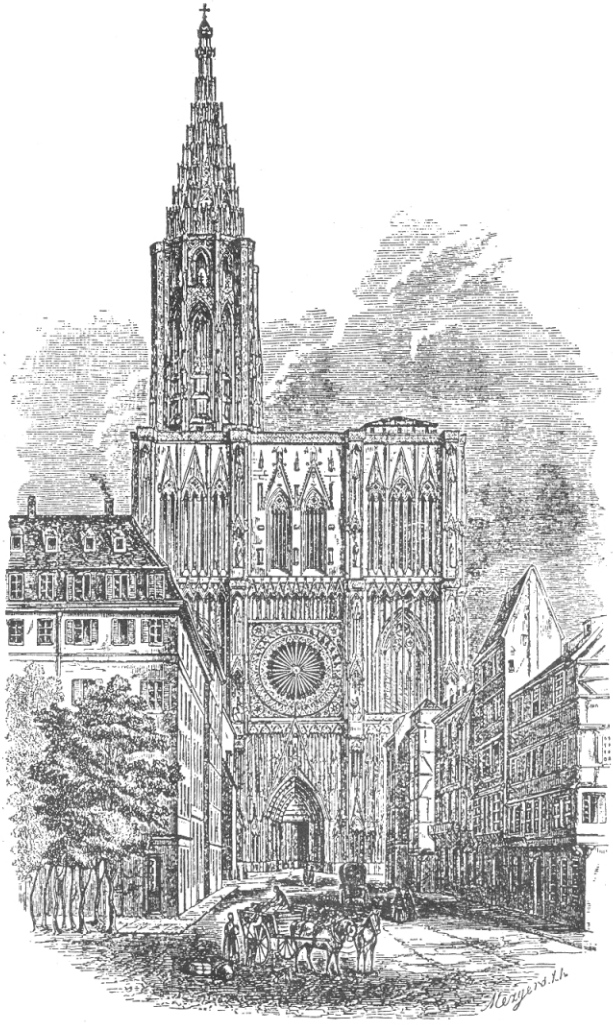
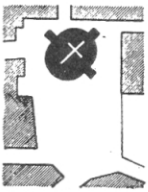


Fig. 52. Catedrala din Strasbourg.

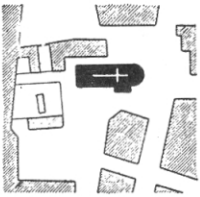
arhitectural grandios. Se dorea, de asemenea, ca această desfășurare maiestoasă să fie vizibilă de cît mai departe și de aceea erau amenajate, ori de cîte ori era posibil, străzi largi care să se deschidă pe portalul principal. Figura 52 prezintă un caz de acest gen. S-a căutat o soluție asemănătoare la Nürnberg pentru Sebalduskirche și Lorenzokirche, atît cît permiteau străzile înguste și întortocheate ale vechiului oraș. Perspectiva laterală a unei biserici gotice necesită o tratare exact opusă. Aici totul este animat într-o mișcare ce coboară în diagonală, începînd de la turnurile înalte pînă la coronamentul capelelor care înconjoară corul; și singurul centru de simetrie al navei nu se găsește pe mijloc[1]. Totul corespunde aici mișcării interioare în sens longitudinal a navei principale care nu suportă o percepere laterală, de la mare distanță.

Fig. 53.



FRANKFURT:
Piața și biserica Sf. Paul.

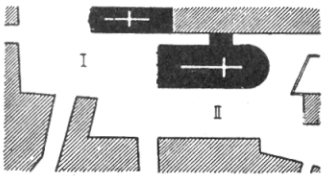
Fig. 54.



KONSTANZ:
Biserica și piața Sf. Ștefan.

Chiar pe hîrtie este imposibil de reprezentat, printr-un crochiu agreabil și bine echilibrat, vederea laterală a unei biserici cu nava sa, fațada și turnurile, fără să fie suprimate părțile superioare ale turnurilor, pentru a se obține un format cît mai regulat, cum este cazul în cele mai multe desene de acest gen. Sîntem obligați deci să recunoaștem că dacă bisericile gotice sînt strîns înconjurate de clădiri pe trei laturi și singurul acces degajat este cel spre portalul principal, această organizare este avantajoasă în cea mai mare măsură în primul rînd edificiului în sine, pentru că se potrivește cu deplasările mulțimilor către biserică, cu intrarea procesiunilor prin portalul principal etc. Dacă ne-am imagina, într-un oraș oarecare, o veche biserică gotică amplasată în mijlocul unei piețe nesfîrșite de arme, efectul puternic și caracteristic al edificiului ar fi efectiv anihilat. Degajarea Domului din Köln dă o idee aproximativă asupra unui asemenea dezastru. Biserica Votivă din Viena, de dimensiuni mai reduse, dar situată în mijlocul unei piețe vaste, constituie un alt exemplu frapant. Dacă s-ar muta Catedrala Sfîntul Ștefan în vastul spațiu degajat de la Biserica Votivă și-ar pierde farmecul miste-

Fig. 55.

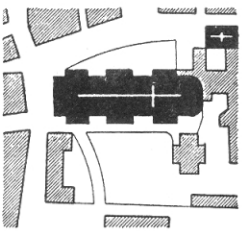


REGENSBURG:
I. Domplatz. II. Domstrasse

rios, în timp ce splendida Biserică Votivă, mutată în piața catedralei din Strasbourg sau în piața Notre Dame din Paris, ar produce cu siguranță o impresie cu mult mai puternică decît în cazul său actual, atît de nepotrivit.

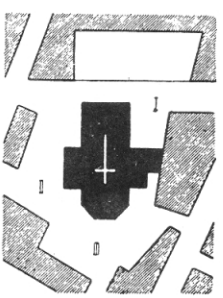
Principiul, care constă în înglobarea bisericilor între alte edificii, este valabil deci în egală măsură și în țările nordice, chiar dacă condițiile sînt într-o oarecare măsură diferite. La Strasbourg, douăsprezece biserici, printre care și catedrala, sînt înglobate altor construcții, una singură fiind degajată; la Mainz, Bamberg, Frankfurt pe Main, toate bisericile vechi și, bineînțeles, catedralele sînt înglobate între alte clădiri și, asemenea acestora, cu numai cîteva excepții, pretutindeni în altă parte. Poziția izolată constituie excepția de la regulă și în nord, și se mai poate recunoaște originea — vechiul cimitir — prin forma parțial rotunjită a piețelor bisericilor (fig. 49, 50, 51), detaliu care nu poate fi explicat altfel și pentru care se găsesc cele mai semnificative și cele mai numeroase exemple în orașele din nordul Germaniei și mai ales la Danzig. Chiar excepțiile confirmă de altfel valoarea universală a regulii semnalate, deoarece, în aceste cazuri, vechile biserici nu sînt niciodată amplasate cu o asemenea exactitate, încît centrul lor geometric să coincidă cu cel al pieței. Acest obicei modern, la fel de „pedant" pe cît de ineficient, este consecința logică a tehnicii de desen la planșetă. În privința clădirilor și piețelor, singurul efect al acestei metode constă, în realitate, în reducerea la minimum a impresiei produse. Figurile de la 53 pînă la 57 demonstrează ceea ce însemna amplasarea pretins degajată a bisericilor vechi. Biserica Sfîntul Paul din Frankfurt este izolată, dar este retrasă într-un colț al pieței, creînd impresia unui edificiu adosat perimetrului și nu situat în centrul pieței. Biserica Sfîntul Ștefan din Konstanz ocupă o poziție asemănătoare; în plus, domină două piețe complet separate. În esență, aceeași situație este și la Domul din Regensburg; este de remarcat judicioasa dezvoltare în adîncime a pieței, în raport cu fațada catedralei și dezvoltarea laterală față de Domstrasse. Catedralele din Konstanz și din Schwerin folosesc trei fațade ale edificiului pentru a se

Fig. 56.



KONSTANZ:
Catedrala cu piețele sale.

Fig. 57.



SCHWERIN: Domul.

crea trei piețe distincte, în același spirit al amenajărilor italiene.

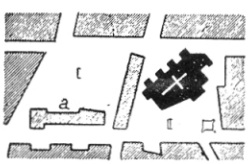
Ar fi de semnalat pe de altă parte că piețele vechi ale orașelor din nord sînt asemenea celor din Italia, prin formă și dimensiuni, și chiar prin lipsa de regularitate. Planurile care relevă situația Domului din Würzburg (fig. 58), a primăriei și bisericii Sfîntul Nicolae din Kiel (fig. 59) și a piețelor care înconjoară Teatrul Regal la Copenhaga (fig. 60) sînt prezente aici pentru a permite comparația și pentru a invita la studiu individual.

Fig. 58.

WÜRZBURG:
I. Paradeplatz. a. Domul.
II. Münsterplatz. b. Noua
III. Dompiatz. catedrală.

Această veche și bună regulă se exprimă cu cea mai mare claritate în cazul primăriilor și al piețelor comerciale, pentru că aici nu există nici un motiv pentru a degaja edificiul, decît în mod cu totul excepțional. Cîteva exemple sînt suficiente pentru a prezenta diversele variante ale tipului general. Figura 61 arată o combinare interesantă a edificiilor și piețelor la Braunschweig. Biserica Sfîntul Martin, împinsă către marginea pieței, are în fața laturii ei înguste o piață în adîncime, în lungul fațadei laterale, o piață dezvoltată în lățime și separată de prima. Vechea primărie este înglobată în incinta pieței comerciale, în timp ce o nouă primărie a fost reconstruită în altă parte, sub forma unui bloc modern, izolat chiar în mijlocul unei parcele. Hala de postavuri domină, de asemenea, o piață dezvoltată în adîncime, pe latura sa îngustă, și o piață în lățime pe fațada sa cea mai lungă. Din această asociere rezultă un tot organic, ce permite fiecărei piețe și fiecărei clădiri să producă o impresie întărită. Aceeași intuiție corectă a făcut ca primăria din Stettin (fig. 62) să fie împinsă către unul din fronturile pieței, astfel încît masa pieței să rămînă concentrată.

Fig. 59.

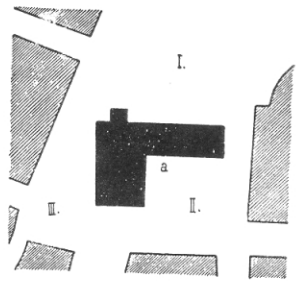


KIEL:
Biserica Sf. Nicolae. a. Primăria

Primăria din Köln, în vechea piață comercială, este înglobată între clădirile învecinate și pusă în valoare pe două laturi prin piețele corespunzătoare (fig. 63). La Hanovra, vechea primărie constituie unul din fronturile pieței comerciale, iar biserica este pandant, fiind situată pe latura opusă a pieței (fig. 64). De asemenea, la Lübeck, primăria este amplasată în legătură directă cu piața comercială și cu animația acesteia și în același timp, aproape de catedrală (fig. 65). S-ar putea cita o mulțime de exemple asemănătoare. Se înțelege că

străzile nu se pot deschide întotdeauna în aceste piețe în modul cel mai fericit, pentru că traseul lor este cel mai adesea o moștenire a trecutului. Și totuși, chiar în cazurile mai puțin favorabile, aceste piețe crează efectul unor spații închise, (în comparație cu piețele dezarticulate din zilele noastre). Adesea, această impresie se datorește și traseului sinuos al străzilor care împiedică privirea să treacă prea mult în afara pieței.

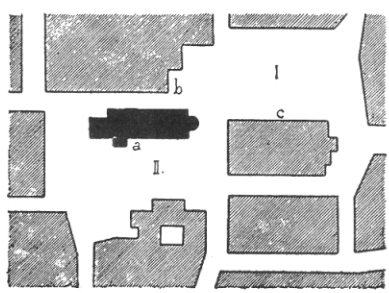
Fig. 60.



COPENHAGA:
a. Teatrul Regal.

Este dificil de admis că pentru toate aceste ansambluri, constructorii țărilor din nord au avut întotdeauna ca ideal de organizare a spațiului forumul antic. Toți au lucrat însă în același spirit, pentru că era singurul mod de a construi în conformitate cu natura. Ei aflau cu ușurință această soluție naturală, deoarece apreciau pe teren adevăratul efect al operelor lor și le cercetau în consecință. Arhitecții de astăzi lucrează la planșetă și adesea ei nu au văzut amplasamentul căruia îi este destinat proiectul pentru un anumit concurs și astfel se ajunge la realizarea în mijlocul unei piețe goale a unui proiect, „potrivit oriunde", conceput mecanic, fără o legătură organică cu ceea ce îl înconjoară, fără a fi el însuși particularizat. Producția industrială este pecetea modernismului; în acest domeniu ca și în altele, fabricarea prin multiplicare, pornind de la un model unic, este trăsătura caracteristică epocii noastre. În opoziție cu aceasta, considerăm încă două exemple care vor arăta tot ceea ce înaintașii din nord, adunau într-o singură piață, pentru a crea un puternic efect care întărea caracterul întregului oraș, chiar dacă acest efect nu se manifesta decît într-un singur loc. Figura 66 arată situarea primăriei din Bremen printre clădirile care o înconjoară. Cîte edificii monumentale lipsesc de aici? S-a urmărit un efect asemănător la piața catedralei din Münster (fig. 67) unde un număr remarcabil de edificii

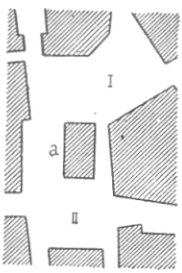
Fig. 61.



BRAUNSCHWEIG:
I. Marktplatz. b. Vechea Primărie.
a. Biserica Sf. Martin. c. Hala de Postavuri.

formează laturile. Forma sa rotunjită amintește vechiul cimitir și totuși biserica este adosată cu una din laturi. Remarcabilul ansamblu al piețelor care înconjoară catedrala din Salzburg (fig. 68) este de concepție pur italienească, fiind de altfel opera unor maeștri italieni (Solari, Scamozzi etc.). S-a recurs aici, fapt rar în nordul Alpilor, la motivul colonadelor (sub forma unei duble arcade, situată de o parte și de alta a catedralei), care permite obținerea efectului căutat. Intenția constructorilor a fost evidentă: crearea unui grup de piețe închise. În acest scop, înainte de toate, a trebuit să fie închisă piața catedralei, cu ajutorul colonadelor sau al arcadelor. Acestea își îndeplinesc perfect rolul, întrucît separă piețele unele de altele fără să stînjenească circulația, conferă fiecăreia aspectul unei entități închise și leagă în același timp catedrala cu vechea reședință episcopală, situație avantajoasă, atît pentru folosirea cotidiană (accesul oratorilor) cît și pentru efectul artistic.

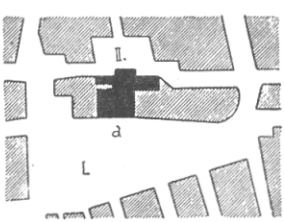
Fig. 62.



STETTIN :
a. Primăria.

Singurul grup de piețe important la Nürnberg (în afară de piața comercială) este acela care înconjoară Egydienkirche, edificiu construit în întregime în stil italian și a cărui dispunere, tipic italiană, nu va surprinde pe nimeni (fig. 69). Piețele catedralelor din Triest și Trier pot fi considerate printre ansamblurile care prezintă reminiscențe italiene; în acest context trebuie subliniat că nu este posibil să se distingă o organizare a pieței tipic italiană, sau tipic germană, fiind vorba de fapt doar de o asemănare, mai mare sau mai mică cu forumul antic.

Fig. 63.

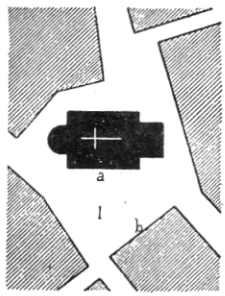


KÖLN :
I. Piața veche. a. Primăria.

În Germania, edificiul cel mai vechi, unde apare o imitație conștientă a Romei antice, este catedrala din Hildesheim cu împrejurimile sale (fig. 70). Inițiatorul acestei concepții pare să fi fost episcopul Bernward, mare iubitor al artelor, care în vizitele sale în Italia era însoțit de artiști însărcinați să facă desene. Pe atunci, Roma era încă lăudată direct ca stăpînă a artelor, așa cum spune autorul primelor capitole din Heracliu̯s, în introducerea la cartea I: „Spiritul incomparabil al poporului Romei nu mai există și cu el și sentimentele de responsabilitate ale înțelepților senatori au dispărut; cine va ști să cultive acum artele pe care acești maeștri, plini de har, le-au inventat,

cine va ști să le explice ?" Dar amintirea splendorilor Romei nu a fost în întregime pierdută și o ciudată reminiscență a acestui spirit ne întîmpină și astăzi, cînd în fața catedralei din Hildesheim, zărim copia mai mică în bronz a Columnei lui Traian și porțile de bronz ale sanctuarului, care ne amintesc de cele ale Panteonului.

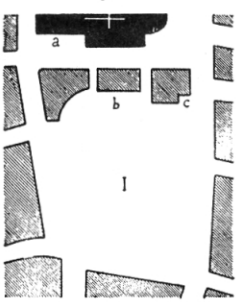
Fig. 64.



HANOVRA:
I. Marktplatz.
a. Marktkirche. b. Vechea Primărie.

Totuși, idealul Romei antice se estompa tot mai mult, chiar și în Italia. Lumea artei medievale se apropia de apogeul său, pentru a ceda din nou locul modelului antic abia după ce va fi atins ultimele sale obiective. S-ar putea crede că o dată cu reluarea construcțiilor cu coloane și antablamente, o dată cu întoarcerea zeilor din Olimp în poezie, pictură și sculptură, va reveni și amintirea vechilor forumuri. Nu a fost așa. Străzile și piețele nu au fost afectate de schimbarea stilului și nu s-au transformat decît în măsura în care edificiile care le mărgineau ofereau acum un aspect nou. Dar în însăși evoluția estetică a edificiilor existau factori care au exercitat în final o influență decisivă asupra formării pieților, chiar dacă nu în spiritul Antichității. Acest ferment se afla în studiul efectelor de perspectivă în care au rivalizat pictorii, sculptorii și arhitecții. Un număr important de compoziții arhitecturale și chiar de tipuri de noi edificii (gloriette, belvederi etc.) datorează nașterea lor acestei căutări de efecte de perspectivă puternice. Nu s-au mulțumit să exploateze toate resursele perspectivei doar în decorul arhitectural al tablourilor, s-a dorit exploatarea lor și în realitate. Nu s-au mulțumit să cultive ca o artă specifică executarea decorurilor de teatru, a trebuit ca și arhitectul să folosească aceleași reguli la edificiile, colonadele, monumentele, fîntînile și obeliscurile sale. Astfel au fost create marile piețe închise pe trei laturi, în fața catedralelor și palatelor, parterele geometrice, perspectivele îndepărtate, punctele de vedere cele mai variate și somptuoasele variații ale motivului scării de acces în fața edificiilor monumentale. Spațiul conceput ca un decor de teatru și închis pe trei din laturile sale, a patra – cea destinată spectatorilor – fiind deschisă, devine

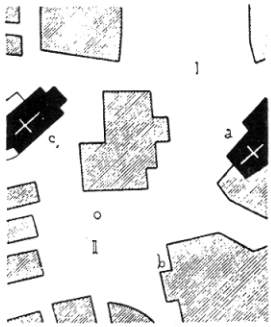
Fig. 65.



LÜBECK:
I. Marktplatz. b. Bursa.
a. Domul. c. Primăria.

motivul fundamental al tuturor compozițiilor. Această bogăție de motive creatoare de efect este ceva nou. Ele sînt incontestabil proprietatea spirituală a epocii, pentru că toate sînt născute din studiul teoriilor perspectivei, care tocmai se elaborau. Oriunde se caută în multitudinea de documente istorice, se găsesc mereu opere remarcabile și adesea frumusețea piețelor, perfecta ordonanță a ansamblurilor și dispunerea magistrală a elementelor secundare depășesc cu mult valoarea artistică a edificiilor și a monumentelor în sine. Acest nou univers al construcției urbane capătă expresia supremă în operele Barocului. S-ar putea spune că diferitele concepții sînt prefigurate deja în anumite opere din Renaștere; orice invenție cunoaște asemenea antecedente. În schimb, este uimitor că doar o infimă proporție dintre aceste concepții a rămas valabilă pînă în zilele noastre.

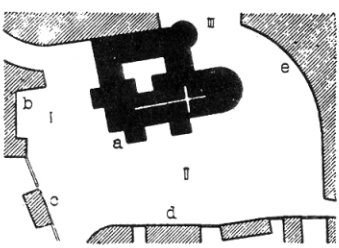
Fig. 66.



BREMEN:
I. Piața Domului.
II. Piața Comercială cu statuia lui Roland.
a. Domul.
b. Primăria și Bursa.
c. Frauenkirche.

Printre primele exemple închise pe trei laturi, se poate număra piața Palatului Pitti din Florența, precum și reconstrucția pieței Capitoliului din Roma, începută în 1536 după planurile lui Michelangelo. Una din cele mai frumoase creații de acest tip, unde trei laturi formează un ansamblu arhitectonic continuu, care nu este întrerupt de debușeul nici unei străzi, este piața Bisericii Sfîntul Iosif din Viena, al cărei calm majestuos rămîne fără egal. Viena prezintă de altfel un număr neobișnuit de mare de amenajări baroce măiestre; apogeul acestui stil a coincis în acest oraș cu o intensă activitate în domeniul construcțiilor și maeștrii de prim plan și-au etalat aici talentul. Piaristenplatz, în arondismentul al 8-lea din Viena, poate fi citată ca model de piață, al cărei efect este deosebit de fericit.

Fig. 67.

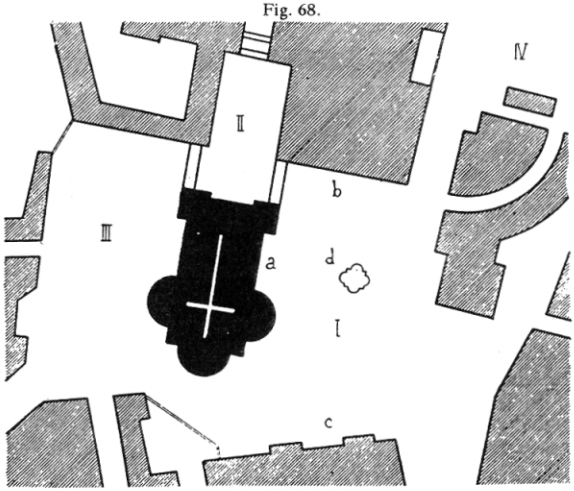


MÜNSTER: Piața Domului
a. Domul. b. Reședința Episcopală.
c. Muzeu. d. Palatul Dietei. e. Bancă.

Pe lîngă amenajarea orașelor, arta arhitecților barocului se afirmă în construcția palatelor și a marilor mînăstiri. Este suficient să amintim

numele de Melk, Göttweih, Kremsmünster, St. Florian[2] sau Escurial, pentru a face să apară în fața ochilor noștri motivele cunoscute ale bisericii

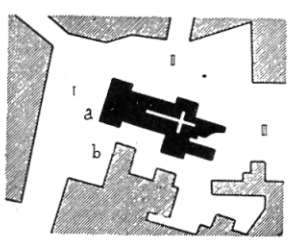
Fig. 68.



SALZBURG :
I. Residenzplatz. II. Domplatz. III. Capitelplatz. IV. Fosta piață comercială
a. Domul. b. Reședință. c. Palatul Guvernatorului. d. Fîntînă.

înglobate, ale parvis-ului, ale efectelor de perspectivă etc. Pentru palatele baroce dar și pentru cele mai recente, curtea închisă pe trei laturi prin clădiri a devenit un procedeu aproape obligatoriu. Numeroasele reședințe princiare ale secolului XVIII se conformează toate, fără excepții, acestui tip de organizare. Astfel au fost concepute palatul din Coblenz (fig. 71), Reședința din Würzburg[3] (fig .72), Zwinger-ul din Dresda și multe altele. Unul din ansamblurile somptuoase de acest gen, palatul Schönbrunn de lîngă Viena (fig. 73), se vede de la mare distanță datorită accesului atît de spectaculos de pe podul Vienei.

Fig. 69.

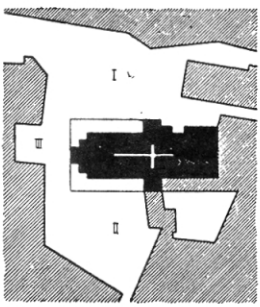


NÜRNBERG : Egydienplatz.
a. Egydienkirche. b. Gimnaziu.

În raport cu toate epocile anterioare, Barocul se distinge de aseme-

nea prin faptul că realizările sale nu s-au dezvoltat progresiv, ci au fost deja concepute în manieră modernă, la planșetă. Se demonstrează astfel că acest mod de concepție nu poate fi considerat ca fiind singur responsabil pentru banalitatea amenajării piețelor și a orașelor noastre, trebuie doar evitat ca schema geometrică și linia dreaptă să devină scop în sine.

Fig. 70.

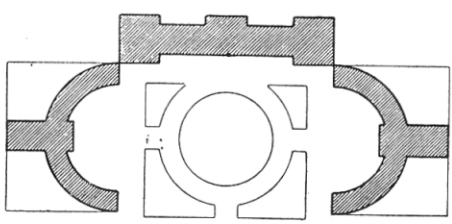


HILDESHEIM :
I. Grosser Domhof.
II. Kleiner Domhof.

În ansamblurile baroce, toate elementele sînt cu grijă gîndite și determinate dinainte, în funcție de efectul pe care îl crează în realitate. Calculul efectelor de perspectivă și iscusința amenajării piețelor reprezintă de altfel punctul forte al acestui stil. Deși principiile sale diferă esențial de cele ale Antichității, nu se poate nega că acest stil a atins o culme unică în arta construirii orașelor.

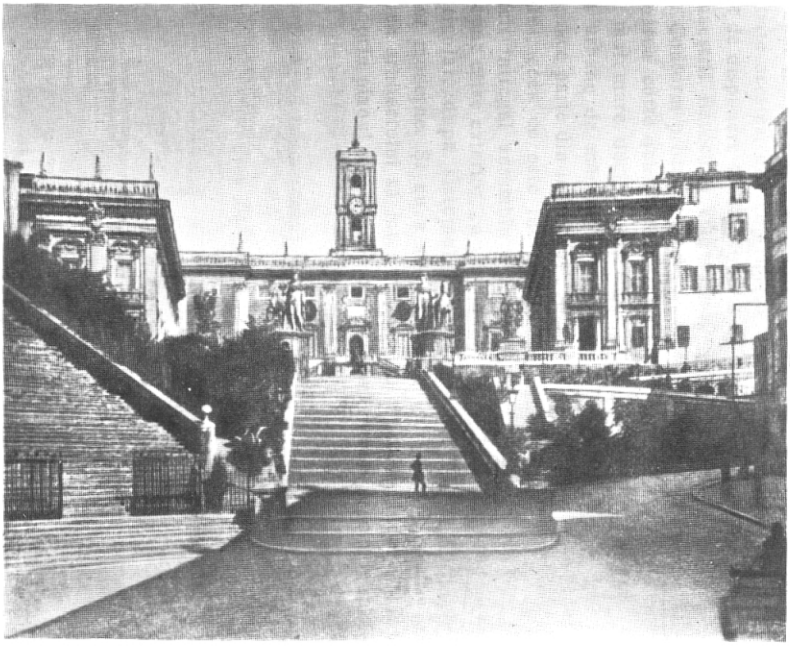
Ideea perspectivei teatrale, aflată la baza tuturor acestor realizări, se exprimă clar în organizarea palatelor și a altor edificii publice. Organizarea palatului Coblenz se regăsește în Zwinger-ul din Dresda și în multe alte locuri. Dispunerea clădirilor palatului Würzburg este și mai semnificativă, în special prin mo-

Fig. 71.



CÓBLENZ : Castelul.

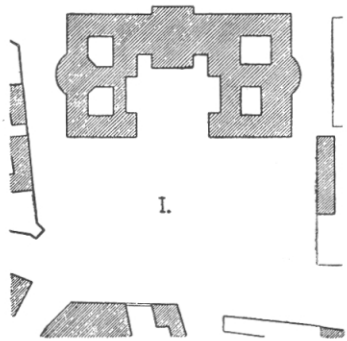
dul în care se opune metodelor actuale. La oricare primărie modernă, la oricare universitate sau alt complex amplu care presupune mai multe curți, mari și mici, se va regăsi adesea o variantă a figurii 72, în care clădirile care leagă corpul central cu aripile laterale sînt dispuse astfel încît să formeze o



CAPITOLIUL DIN ROMA

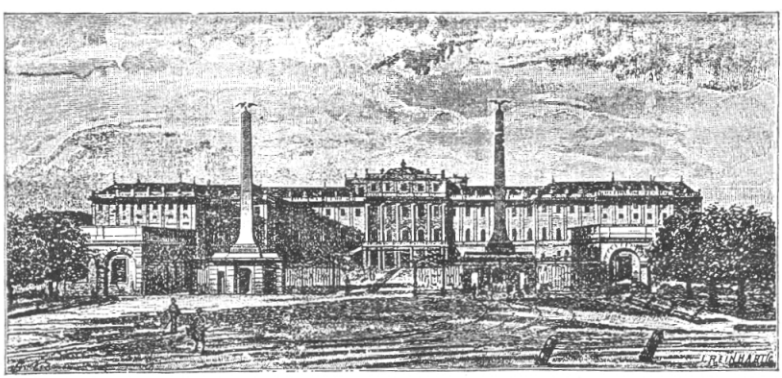
mare curte în centru şi două mai mici de fiecare parte. Această dispoziţie este foarte apreciată în zilele noastre. La Viena s-a aplicat la două ansambluri vecine: la noua primărie şi la marea universitate, ale căror planuri apar într-un capitol următor. Cu toate acestea, diferenţa într-o astfel de dispunere şi cea adoptată de maeştrii Barocului este esenţială. Conform procedeelor actuale, marea curte (chiar dacă este mult mai mare decît numeroase pieţe urbane de mărime apreciabilă), face parte din interiorul edificiului, ceea ce este inevitabil, întrucît întregul ansamblu a fost conceput către exterior, ca un cub nearticulat, după sistemul blocurilor moderne. Şi nu a stat în puterea arhitectului să intervină, pentru că acest „bloc" i-a fost dat ca atare, prin planul oraşului. În cazuri asemănătoare, epoca barocă a proce-

Fig. 72.



WÜRZBURG : Palatul.

Fig. 73.



Castelul Schönbrunn lîngă Viena.

dat diferit. Una din laturile curţii mari rămînea deschisă şi astfel arhitectura sa fastuoasă era integrată peisajului urban şi oferită pentru contem-

plare fiecărui trecător. Care dintre aceste soluții este cea mai bună ? O dată în plus, este evident, aceea a maeștrilor din trecut. Cu toate acestea, greșeala nu aparține arhitecților ci metodelor dezastruoase ale urbanismului modern. Curțile colosale ale edificiilor monumentale din Viena, la care am făcut aluzie, sînt adevărate opere de artă, dar cine le vede ? Dacă exceptăm profesorii și studenții care sînt din întîmplare în clădire, se poate aprecia cu certitudine că mai mult de 5 % dintre cetățenii Vienei nu au văzut și nu vor vedea niciodată splendida curte cu colonade a Universității.

Dacă se examinează mai în detaliu concepția edificiului, se observă cu ușurință că arhitectul a fost în mod constant stînjenit de la început de amplasamentul considerat ca un „bloc" închis. Minunatul element de arhitectură, care este portalul principal, suferă cel mai mult. Natura acestui corp, cu extremitățile bogat sculptate și cu scara de acces, necesită un spațiu larg pentru a se dezvolta liber. Acest spațiu nefiind disponibil, rampa a trebuit împinsă cît mai aproape de clădire și astfel a fost reprimată mișcarea ansamblului. Cîte efecte suplimentare nu s-ar fi obținut în acest caz, dacă arhitectul ar fi putut dispune liber de împrejurimile edificiului și de piață !

VIII

SĂRĂCIA DE MIJLOACE ŞI BANALITATEA AMENAJĂRILOR URBANE MODERNE

Apare astăzi un curios decalaj între istoria laturii artistice a construcţiei urbane şi istoria arhitecturii şi a artelor plastice. Urbanismul îşi urmează cu îndărătnicie propriul său drum, indiferent faţă de ce se întîmplă în stînga şi în dreapta. Acest decalaj era deja puternic în timpul Renaşterii şi Barocului şi s-a accentuat în zilele noastre, o dată cu resuscitarea stilurilor vechi. De această dată s-a vegheat cu mai multă scrupulozitate la rigorile imitaţiei; toate creaţiile trebuiau să se inspire cu maximă fidelitate posibilă din modelul moştenit de la trecut. Din simplul entuziasm pentru splendorile trecutului, s-au realizat, cu mijloace preţioase, chiar şi copii ale vechilor clădiri, care nu aveau o destinaţie precisă şi nu au răspuns nici unei necesităţi. Walhala din Regensburg este replica unui templu grec, Loggia dei Lanzi îşi are copia la München; s-au construit din nou bazilici paleocreştine; propilee greceşti şi catedrale gotice. Dar unde sînt pieţele corespunzătoare ? Unde sînt agora, forumul, piaţa comercială şi acropola ? Nimeni nu s-a gîndit la ele.

Urbanistul modern se găseşte în mod periculos lipsit de toate resursele artei sale. Aliniamentul impecabil al faţadelor şi „blocul" cubic, iată tot ce poate opune el bogăţiei trecutului. Arhitectului i se acordă milioane pentru a executa bovindouri, turnuri, pinioane, cariatide şi tot ceea ce conţine carnetul său de schiţe, adică tot ceea ce s-a realizat în lume. Urbanistul, dimpotrivă, nu are dreptul la cel mai mic fond material pentru construirea colonadelor, porticelor, arcurilor de triumf şi a tuturor mijloacelor fără de care arta sa nu se poate manifesta. El nu poate să dispună în scopuri artistice nici măcar de spaţiul liber care separă „blocurile" construite, pentru că pînă şi aerul, care nu costă nimic, aparţine deja altuia, inginerului de drumuri, igienistului. Astfel au fost abandonate unul după

altul toate mijloacele verificate ale artei de construire a oraşelor, pînă cînd nu a mai rămas nimic, nici măcar amintirea, fapt ce poate fi demonstrat cu uşurinţă: percepem într-adevăr cu precizie enorma diferenţă care separă vechile pieţe, care ne bucură şi astăzi, de monotonele esplanade moderne, dar găsim natural faptul ca bisericile şi monumentele să se ridice strict în centrul pieţelor, ca toate străzile să se intersecteze în unghi drept şi să debuşeze nefiltrate în pieţe, iar clădirile dintr-o piaţă să nu constituie o incintă continuă în care să fie inserate edificiile monumentale. Resimţim din plin efectul pieţelor vechi, dar nu realizăm care sînt mijloacele necesare pentru a le produce din nou, pentru că am pierdut sensul relaţiei între cauză şi efect.

Teoreticianul urbanismului modern, R. Baumeister[1], scrie în lucrarea sa despre dezvoltarea oraşelor (p. 97): „Elementele care permit producerea unei impresii arhitectonice satisfăcătoare (în cazul pieţelor) nu pot fi descrise sub formă de reguli generale". Mai este nevoie de dovezi suplimentare ? Capitolele precedente nu au ajuns, dimpotrivă, la formularea unor asemenea reguli ? Şi nu vor putea conduce, prin dezvoltare, la elaborarea unui veritabil manual de urbanism, la o istorie a acestei arte ? Singur examenul minuţios a tot ceea ce maeştrii Barocului au realizat în acest domeniu, în situaţii atît de diverse şi întotdeauna cu aceeaşi siguranţă, ar fi umplut numeroase volume; cu toate acestea, dacă primul teoretician al urbanismului şi singurul pînă în prezent a putut exprima o asemenea opinie, nu este oare aceasta o dovadă suficientă a faptului că am pierdut sensul raporturilor dintre cauză şi efect ?

Astfel, astăzi, cei mai mulţi nu practică urbanismul ca pe o artă, ci îl consideră numai o problemă de tehnică. Iar atunci cînd efectul obţinut nu corespunde cu nimic aşteptărilor, rămînem surprinşi şi nemulţumiţi, ceea ce nu împiedică, într-o situaţie viitoare, să se adopte din nou acelaşi punct de vedere tehnic, ca şi cum ar fi vorba de a trasa o linie de cale ferată, cu care arta nu are nici o legătură.

Chiar istoria artei, care tratează detaliile cele mai nesemnificative, nu a rezervat nici cel mai mic loc construcţiei oraşelor, atunci cînd legarea cărţilor, turnarea în cositor sau arta vestimentaţiei figurează alături de sculptura lui Phidias sau a lui Michelangelo. Dacă această lipsă nu ar fi ea însăşi de neînţeles, s-ar explica de ce s-a pierdut în urbanism firul tradiţiei artistice. Dar să revenim la analiza dovezilor noastre.

Amenajările moderne au trezit multiple critici pe care revistele de specialitate şi ziarele le prezintă periodic. Dar pentru a explica efectele nereuşite, se invocă cel mult, ici şi colo, alinierea prea pedantă a faţadelor. R. Baumeister scrie la pagina 97 a lucrării sale: „Se deplînge pe bună dreptate caracterul plictisitor al străzilor moderne" şi se critică apoi „efec-

tul masiv şi lipsit de eleganţă" al blocurilor moderne. În materie de monumente ni se anunţă cu regularitate „noile şi giganticele catastrofe", dar cauzele efectului dezastruos nu sînt niciodată indicate, pentru că în acest domeniu se ţine ca la o lege naturală şi ireversibilă ca un monument să fie dispus numai în centrul unei pieţe, pentru ca cel în cinstea căruia a fost ridicat să poată fi văzut şi din spate. Una din acuzaţiile cele mai severe pe care o aduce R. Baumeister merită să fie citată aici. A apărut în ziarul parizian „Le Figaro" din 23.08.1874, în care se poate citi, într-un reportaj privind voiajul Mareşalului Mac Mahon: „Rennes nu îl antipatizează pe Mareşal, dar este un oraş unde entuziasmul nu se manifestă niciodată. A remarcat acest lucru în toate oraşele în care străzile sînt parcă trasate cu sfoara şi se intersectează în unghi drept. Aliniamentul este incompatibil cu efervescenţa populară. În 1870 s-a putut constata că oraşele ordonat construite s-au predat la trei ulani, în timp ce vechile oraşe, cu străzi întortocheate, erau gata să se apere cu orice preţ".

Fără îndoială, linia dreaptă şi unghiul drept caracterizează o organizare fără sensibilitate. Dar nu sînt elemente determinante, pentru că realizările baroce utilizează de asemenea aliniamentul şi unghiul drept şi, totuşi, prin ele au fost obţinute reale efecte artistice dintre cele mai puternice. Este adevărat că rectiliniaritatea singură constituie pentru o stradă un element neplăcut. O alee riguros dreaptă, lungă de mai multe mile provoacă plictiseală, chiar şi în locurile cele mai frumoase. Ea contrariază sentimentul natural, preia defectuos inegalităţile terenului, este condamnată la monotonie într-o asemenea măsură, încît tensionat psihic, eşti nerăbdător să se sfîrşească. Acelaşi efect îl produce o stradă dreaptă şi mult prea lungă. Pe de altă parte, străzile mult mai scurte ale amenajărilor moderne, mai numeroase, produc de asemenea un efect dezagreabil. Aici trebuie avută în vedere o altă cauză, aceeaşi ca pentru pieţe, şi anume *închiderea insuficientă a laturilor străzii*. Întreruperile succesive introduse prin largi străzi transversale care nu lasă să existe de o parte şi de alta decît un rînd de blocuri izolate, formează unul din motivele principale, din cauza căruia nu se poate obţine un tot omogen, care să producă o impresie favorabilă. Cel mai sigur realizăm acest fapt, comparînd vechile arcade cu imitaţiile lor moderne. Vechea arcadă, adesea magnifică prin detaliul de arhitectură, este întotdeauna neîntreruptă: fie acompaniază traseul unei străzi, atît de departe cît se poate cuprinde cu privirea, fie formează perimetrul neîntrerupt al unei pieţe, fie ocupă una din laturile sale. Pe această continuitate se bazează efectul de ansamblu, pentru că numai ea permite crearea unităţii prin succesiunea arcelor. Situaţia este total diferită în cazul realizărilor moderne. Chiar dacă în entuziasmul lor pentru aceste splendide procedee ale trecutului, diverşi arhitecţi talentaţi au reuşit să

impună arcadele în epoca noastră, aşa cum se văd la Viena în jurul Bisericii Votive, sau aproape de noua Primărie, la o atentă contemplare, modelul vechi este de nerecunoscut, pentru că efectul produs este cu totul altul. Traveile sînt cu mult mai mari şi cu o execuţie cu mult mai bogată decît la cele mai multe arcade din trecut dar, cu toate acestea, efectul urmărit nu a fost obţinut. Din ce cauză ? Fiecare arcadă aparţine numai grupului său de case şi deschiderile străzilor largi, transversale, împiedică producerea unui efect de ansamblu. Pentru a face să apară o unitate care să producă efectul urmărit, ar trebui ascuns debuşeul acestor străzi prin prelungirea arcadelor de jur-împrejurul pieţei. Altfel, motivul îmbucătăţit va rămîne întotdeauna incomplet.

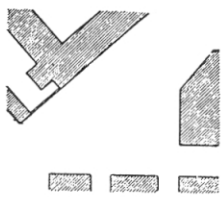
Din acelaşi motiv, străzile noi nu creează o impresie de unitate. O stradă modernă, adesea continuă casele de colţ, iar un şir de blocuri izolate va crea întotdeauna un efect deplorabil, chiar dacă sînt dispuse pe o curbă.

Aceste consideraţii ne conduc în miezul problemei. În urbanismul modern, raportul între suprafeţele construite şi suprafeţele libere se inversează efectiv. Altădată, spaţiile libere (străzi şi pieţe) constituiau o totalitate închisă, a cărei formă era determinată în funcţie de efectul pe care trebuia să-l producă. Astăzi, se decupează parcele pentru a fi construite sub formă de insule regulate şi ceea ce mai rămîne este strada sau piaţa. Odinioară, toate inegalităţile disgraţioase dispăreau în interiorul suprafeţelor construite, pe cînd astăzi, în compoziţia planurilor urbanistice toate resturile şi ungherele neregulate rămîn în seama pieţelor. Pentru că regula principală este aceea conform căreia „din punct de vedere *arhitectonic*, o reţea de străzi trebuie înainte de toate să permită casei un plan *convenabil*. De aceea, intersecţiile în unghi drept sînt favorabile" (Baumeister, p. 96). Dar care este deci arhitectul care se sperie de o parcelă neregulată ? Ar fi probabil unul care nu a depăşit noţiunile cele mai elementare ale artei de a concepe planurile. Tocmai terenurile neregulate oferă întotdeauna posibilitatea soluţiilor interesante şi adesea şi cele mai bune, nu numai pentru că obligă la un studiu mai minuţios al proiectului şi împiedică astfel o executare mecanică a planului, dar şi pentru că lasă să existe în interiorul clădirii diferite unghere potrivite pentru amenajarea unor spaţii secundare (debarale, ascensoare, scări de serviciu, grupuri sanitare etc.), ceea ce nu este cazul în clădirile cu un plan regulat. A căuta parcele ortogonale pentru pretinse avantaje „arhitectonice" este o gravă eroare şi această soluţie nu va fi adoptată decît de către cei care nu se pricep deloc la conceperea planurilor. Este posibil ca toate frumuseţile de străzi şi pieţe să fie sacrificate unei iluzii atît de deşarte ? Cam aşa se pare !

Dacă se studiază planul unui edificiu complex construit pe un teren de formă neregulată, se observă -- dacă este bine compus -- că toate încăpe-

rile, sălile și alte piese principale au forme perfect armonioase. Neregularitățile sînt îndepărtate în elementele nevăzute și anume în grosimea pereților și în încăperile secundare, enumerate mai sus. Nimeni nu apreciază o cameră triunghiulară, pentru că aspectul ei este insuportabil și este imposibil să dispui judicios mobilierul în ea. În schimb, este foarte ușor de înscris în acest spațiu cercul sau elipsa unei scări în spirală. Este exact ceea ce se observă pe planurile orașelor antice: forumurile comparabile marilor săli au forme regulate, spațiul gol și vizibil fiind ordonat în funcție de efectul pe care trebuie să-l producă asupra observatorului. Dimpotrivă, toate neregularitățile sînt rezolvate în interiorul masei construite și rămîn invizibile. Același procedeu este folosit aici la scară mai mică, atît de bine, încît în final toate inegalitățile topografice par a se descompune în cele mai mici elemente componente și a se disimula în grosimea pereților: această soluție este pe cît de simplă pe atît de chibzuită. În privința acestui aspect se observă astăzi o practică exact contrară. Luăm ca exemple, trei piețe ale aceluiași oraș: Triest, Piazza della Caserna (fig. 74), Piazza della Legna (fig. 75) și Piazza della Borsa (fig. 76). Din punct de vedere artistic, acestea nu sînt piețe, ci doar resturi de spațiu gol, provenit din decuparea ortogonală a „blocurilor". Dacă privim și străzile numeroase care debușează aici, largi și dispuse prost, se înțelege că este imposibilă amplasarea unui monument sau punerea în valoare a unui edificiu. O piață de acest gen este la fel de insuportabilă ca și o încăpere triunghiulară.

Fig. 74.



TRIEST:
Piazza della Caserna.

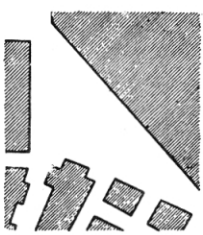
În acest context, un anumit aspect merită să fie tratat mult mai detaliat. Am demonstrat, într-un capitol precedent, că neregularitatea pieților vechi nu avea nimic dezavantajos și s-ar putea deci considera că acest lucru se aplică în egală măsură și pieților moderne. Nu este așa, pentru că, între aceste două forme de neregularitate există o diferență decisivă; neregularitatea pieților din Triest este evidentă, ochiul o percepe imediat, și frapează observatorul cu atît mai neplăcut cu cît fronturile care mărginesc aceste piețe și organizarea cartierelor înconjurătoare sînt mai regulate. Dimpotrivă, neregularitățile

Fig. 75.

TRIEST:
Piazza della Legna.

pieţelor vechi înşală ochiul, ele se remarcă imediat pe plan, dar nu şi în realitate. Un fenomen asemănător se produce cu edificiile aparţinînd trecutului. Pe planurile bisericilor romanice sau gotice doar din întîmplare se găseşte ici-colo un unghi perfect drept între axe; strămoşii noştri nu puteau măsura unghiurile cu o precizie suficientă, dar această neregularitate nu constituie de altfel un inconvenient întrucît nici nu se observă. În aceeaşi manieră, planurile templelor din Antichitate prezintă neregularităţi consi-derabile privind distanţa dintre coloane etc., dar aceste detalii nu se remarcă decît cu ajutorul unor măsurători precise, nu doar prin simpla percepere. Din această cauză se acorda puţină importanţă unui asemenea aspect, pentru că se construia avîndu-se în vedere efectul real şi nu de dragul planului. Pe de altă parte, s-au descoperit rafinamente incredibile în curbura antablamentelor, care aproape că scapă instrumentelor de măsură dar care, cu toate acestea, s-au impus şi au fost executate, pentru că absenţa lor ar fi fost remarcată dintr-o simplă privire. Cu cît se compară mai mult metodele vechi cu procedeele actuale, cu atît se acumulează mai multe opoziţii şi, pe plan artistic, comparaţia se face în detrimentul rutinei moderne. Amintim doar teama lipsită de orice temei, cu care evităm înaintările sau retragerile în aliniamentul faţadelor. Amintim teama de străzile curbe şi de faptul că şi pe înălţime clădirile noastre tind spre acelaşi coronament; aproape toate adoptă înălţimea maximală autorizată prin regulamente, iar rigiditatea acestei orizontale este subliniată în plus de un adevărat catalog de cornişe agresive. Ne gîndim în sfîrşit la aliniamentele interminabile ale ferestrelor de aceeaşi dimensiune şi factură, la abundenţa micilor pilaştri şi a volutelor necontenit repetate, în general prea mici pentru a crea un efect şi cu o execuţie industrializată de proastă calitate, fiind turnate în beton, la absenţa suprafeţelor pline mai mari, liniştite, care sînt evitate astăzi prin înlocuirea cu ferestre oarbe, chiar şi atunci cînd aceste suprafeţe rezultă structural.

Fig. 76.



TRIEST: Piazza della Borsa.

Pentru a ajunge la o apreciere definitivă, vom încerca în capitolul următor o scurtă descriere a sistemelor moderne.

IX

SISTEME MODERNE

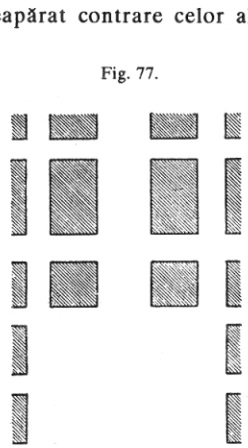
Sistemele moderne! Da! Voința de a aborda totul sistematic, fără nici cea mai mică abatere de la schema odată stabilită, pînă cînd geniul este distrus și orice sentiment și bucurie de a trăi înăbușite de logică, iată aspectul caracteristic al epocii noastre. Posedăm trei sisteme principale de construire a orașelor și cîteva subvariante suplimentare. Sistemele principale sînt: *rectangular*, *radial* și *triangular*; variantele sînt în general combinații bastarde ale schemelor precedente[1]. Toată această mulțime nu prezintă nici cel mai mic interes din punctul de vedere al artei, nu relevă nici cea mai mică urmă de substanță artistică. Cum cele trei sisteme servesc în exclusivitate la regularizarea *schemei de străzi*, se știe de la început că finalitatea lor este strict tehnică. O rețea de străzi nu servește niciodată altceva decît circulația și cu siguranță nu arta, pentru că nu poate fi percepută în toate sensurile sau cuprinsă cu privirea, decît pe plan. Din această cauză, nu s-a pus pînă acum problema rețelelor de străzi, fie la Atena sau în Roma antică, la Nürnberg sau la Veneția. Acest aspect nu privește arta, în măsura în care scapă percepției noastre. Nu este important pentru artă decît ceea ce poate fi văzut și cuprins cu privirea, adică fiecare piață sau fiecare stradă luată separat[2].

Din aceste considerente foarte simple, rezultă că, în anumite condiții, oricare dintre rețelele de străzi ar putea produce toate tipurile de efecte artistice, numai dacă nu ar fi realizată cu cinismul atît de brutal pe care îl pretinde *genius loci* al orașelor din Lumea Nouă și care a devenit, din nefericire, o modă foarte mult preluată în țările noastre. Chiar și în sistemul ortogonal s-ar putea realiza străzi și piețe de o frumusețe perfectă, numai dacă tehnicianul ar lăsa uneori artistul să-i privească peste umăr și dacă ar accepta să mute puțin, ici și colo, rigla și compasul. Dacă amîndoi ar avea același deziderat, s-ar putea găsi astfel un *modus vivendi*, pentru că

artistul nu are nevoie decît de cîteva străzi şi pieţe principale pentru scopul său, lăsînd restul circulaţiei şi nevoilor materiale zilnice. Marea masă a locuinţelor este destinată muncii şi oraşul poate apărea aici în ţinută de lucru. Dar puţinele străzi şi pieţe principale trebuie să se prezinte în cele mai frumoase podoabe[3], pentru a fi bucuria şi mîndria locuitorilor, să trezească spiritul civic şi să inspire necontenit sentimente mari şi nobile tineretului care se pregăteşte pentru viaţă. Aşa cum era în oraşele vechi. Majoritatea străzilor secundare nu au o mare valoare artistică. Numai călătorul, bine dispus din cauza condiţiilor noi, speciale în care se află, apreciază în întregime ceea ce vede, pentru că totul îi place. Dar o examinare critică nu va reţine decît un mic număr de străzi şi de pieţe importante, situate în centrul oraşului şi în care cei din trecut, printr-o înţeleaptă folosire a mijloacelor, au concentrat tot ceea ce au putut aduna ca opere de artă publice.

Iată stabilit punctul de vedere prin care va trebui să apreciem posibilităţile artistice ale sistemelor urbanismului modern, altfel spus, modul în care, în cel mai bun caz, se poate ajunge la un compromis. Pentru că toate cerinţele artei vor fi respinse de susţinătorii modernismului şi tot ceea ce am expus pînă acum, o demonstrează foarte clar. Oricine doreşte să devină apărător al cauzei artistice trebuie să fie hotărît să demonstreze că, pe de o parte respectarea întru totul a punctului de vedere al circulaţiei nu este o necesitate absolută, iar pe de altă parte că cerinţele artei nu sînt neapărat contrare celor ale vieţii moderne (igienă, circulaţie etc.). Vom încerca să tratăm aici primul punct, rezervîndu-l pe al doilea pentru capitolele următoare.

Fig. 77.

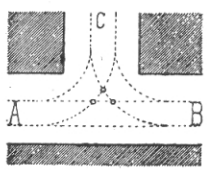


LYON : Piaţa Louis XVI.

Sistemul cel mai des folosit este sistemul rectangular (fig. 77). De timpuriu el a fost aplicat cu o logică inflexibilă la Mannheim al cărui plan este un eşichier perfect: nu se găseşte nici cea mai mică excepţie de la această regulă aridă, care cere ca toate străzile să se intersecteze după două direcţii perpendiculare şi ca aceste linii trasate cu sfoara să continue pînă în zona verde din afara oraşului. „Blocul" de case rectangular domină într-un mod absolut şi într-un asemenea fel, încît s-a considerat chiar inutil să se dea nume străzilor, dovedindu-se mulţumitoare doar numerotarea grupurilor de case, într-o direcţie cu litere, în cealaltă cu cifre.

Au fost înlăturate astfel ultimele vestigii ale vechilor procedee şi nu a rămas nimic care să se adreseze imaginaţiei sau fanteziei. Mannheim îşi atribuie invenţia acestui sistem. *Volenti non fit injuria*. Celui care vrea să trudească adunînd toate paginile de critici şi de zeflemele, pe care această dispoziţie le-a inspirat, ar putea umple volume întregi. În aceste condiţii, este de neînţeles că tocmai acest sistem a putut cuceri lumea întreagă. Pretutindeni unde este construit un cartier nou, se aplică acest sistem[4], deoarece chiar dacă se aplică schema radială sau triangulară, micile ochiuri ale reţelei rămîn împărţite, atît cît este posibil, după schema ortogonală. Acest fapt este cu atît mai uimitor cu cît, din punct de vedere al circulaţiei, o astfel de dispoziţie a fost respinsă de mult timp. Baumeister aduce toate argumentele asupra acestui subiect. Le vom adăuga un inconvenient care pare a fi rămas neobservat pînă astăzi şi care priveşte dezavantajele intersecţiilor în circulaţia vehiculelor. Vom studia în acest sens schema de circulaţie în cazul în care o singură stradă debuşează într-o alta, admiţînd că automobilele circulă pe stînga (fig. 78). Un automobil mergînd de la A către C poate întîlni patru automobile venind de la C către A, de la C spre B, de la B spre A şi de la B către C, ceea ce determină patru încrucişări. Un automobil circulînd de la A către B are de asemenea patru posibilităţi de a întîlni un alt vehicul. Pentru automobilele circulînd de la B către A nu există decît două noi posibilităţi de încrucişare, altele două fiind cuprinse în seria precedentă. Aceasta revine într-adevăr chiar dacă un automobil, circulînd de la B către A, întîlneşte un altul venind de la A către B şi invers. La fel, nu rezultă decît două noi încrucişări pentru un automobil venind de la B către C şi nici o variantă nouă pentru traiectoriile C-A şi C-B. Fără să luăm în consideraţie repetările, stabilim următoarele douăsprezece posibilităţi:

Fig. 78.



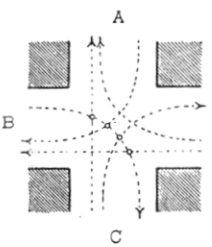
AB şi BA	AC şi BA	BA şi CA
*AB şi BC	AC şi BC	BA şi CB
*AB şi CA	AC şi CA	*BC şi CA
AB şi CB	AC şi CB	BC şi CB

Dacă se examinează fiecare din aceste cazuri pe figura 78, se va remarca, fără greutate, că posibilităţile de încrucişare marcate cu un asterix sînt cele în care două traiectorii se intersectează[5]. Aceste trei cazuri sînt supărătoare pentru circulaţie şi vor provoca un eventual blocaj, unul din automobile trebuind să aştepte ca un altul să fi trecut, pentru a putea trece el însuşi. Totuşi, cele trei cazuri problematice sînt încă suportabile, pentru

că, dacă traficul nu este prea intens, blocajele vor fi destul de rare. Acest tip de intersecție, unde o singură stradă debușează într-o alta (în general mai largă și mai importantă), este cel mai frecvent în orașele vechi și este cel mai avantajos, din cîte s-ar putea imagina, pentru circulație.

În cazul unei intersecții cu patru drumuri, situația devine mult mai dificilă. Excluzîndu-se repetările, numărul de încrucișări posibile se ridică la 54, iar traiectoriile se intersectează în 12 cazuri[6]. Numărul intersectărilor și riscurile de perturbare a traficului sînt de patru ori mai numeroase. Traiectoria unui automobil, mergînd de la A către B, se întretaie cu alte patru; ea intersectează perpendicular, chiar în mijlocul intersecției, traiectoria B-C (fig. 79). Iată pentru ce în aceste intersecții, cînd sînt intens frecventate, trebuie mers la pas; și toți cei care obișnuiesc să circule cu automobilul știu că în cartierele moderne este aproape imposibil să avansezi mai repede, în timp ce pe străzile înguste și aglomerate ale orașului vechi s-ar merge cu ușurință la trap. Este foarte natural, pentru că aici intersecțiile sînt rare, și chiar drumurile laterale, care intră de pe o singură parte, sînt relativ puțin numeroase. Situația este și mai tristă pentru pietoni. La fiecare o sută de pași, sînt obligați să părăsească trotuarul pentru a traversa o stradă și au nevoie de întreaga lor atenție pentru a evita automobilele care trec din dreapta și din stînga. Le lipsește protecția naturală a unui front continuu de case. În toate orașele unde există un „corso", acesta împrumută involuntar o desfășurare relativ continuă a fațadei, care oferă protecția laterală dorită și fără de care întreaga plăcere a plimbării va fi fără îndoială stricată de atenția care trebuie acordată automobilelor în intersecție. Acest lucru este evident pentru Ringstrasse din Viena. De la clădirea Societății de Horticultură, pînă la prelungirea străzii Kärntner, fluxul trecătorilor se deplasează numai pe latura interioară a bulevardului, în timp ce latura opusă, care este vara chiar agreabilă din cauză că este umbrită, rămîne goală. Care este cauza ? Pur și simplu la sud ar trebui traversată Piața Schwarzenberg, acțiune foarte neplăcută. De la strada Kärntner și pînă la Muzee, promenada trece brusc pe cealaltă parte a Ring-ului. De ce ? Pentru că, în caz contrar, ar trebui să se treacă prin fața rampei de acces a Operei, ceea ce ar fi împotriva nevoii firești de protecție laterală.

Fig. 79.



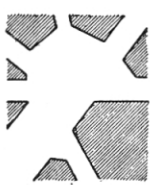
Cînd mai mult de patru străzi converg într-un singur punct, se poate imagina ce condiții minunate de circulație se obțin. Este de ajuns să se adauge o stradă intersecției, pentru ca numărul de încrucișări posibile să

crească la 160, cifră de zece ori mai mare decît cea inițială și numărul de intersecții stînjenitoare pentru circulație ar crește în consecință. Și apoi, ce se poate spune despre intersecțiile cu șase străzi și chiar mai multe, debușînd din toate direcțiile, ca în exemplul din figura 80 ? În interiorul unui oraș populat, devine imposibil să se circule normal la orele cele mai aglomerate și autoritățile sînt obligate să intervină prin persoana unui agent de circulație, care să asigure, de bine de rău, scurgerea traficului. Pentru pietoni, o piață de acest gen reprezintă un adevărat pericol. De aceea, pentru o cît de mică prevenire a pericolelor cele mai mari, s-a creat în centrul pieței un mic petic circular de trotuar ca o insulă salvatoare, pe care se află silueta elonsată a unui superb felinar, asemănător unui far în mijlocul valurilor dezlănțuite de automobile. Această insulă salvatoare, cu felinarul său, este fără îndoială invenția cea mai originală, grandioasă, a urbanismului modern. Dar chiar cu toate aceste măsuri de securitate, traversarea unei asemenea piețe nu este recomandabilă decît oamenilor robuști, un om vîrstnic sau infirm preferînd aproape întotdeauna să facă un mare ocol.

Iată deci succesele unui sistem care a înlăturat necruțător întreaga tradiție artistică, pentru a nu lua în considerație decît problemele de circulație. Acestor noduri monstruoase de străzi, li se dă numele de piețe, chiar dacă nu se regăsește nimic din ceea ce determină caracterul unui asemenea spațiu și care pare mai curînd să concentreze tot ceea ce este în același timp și urît și puțin practic. Iată ce rezultă cînd se desenează planul pornind de la „blocuri" și nu de la piețe și străzi așa cum ar trebui.

Prin folosirea sistemului ortogonal, apar asemenea noduri de circulație, ori de cîte ori accidentele terenului sau joncțiunea cu o rețea existentă obligă la curbarea sau frîngerea schemei în caroiaj. În plus, rezultă, „piețe" triunghiulare, ca în figurile 74, 75 și 76. Aceste intersecții și piețe sînt și mai frecvente, atunci cînd se folosesc sistemul radial, sau sistemele mixte (fig. 81). În sfîrșit, gloria revine amenajărilor moderne, care folosec forme perfect regulate, ca cercul (fig. 82) sau octogonul, ca la Piazza Emmanuele din Torino. Nimic nu demonstrează mai bine decît acestea dispariția oricărui sentiment și a tradiției artistice. Pe hîrtie, o asemenea piață produce un efect deosebit prin regularitatea sa, dar cum este în realitate ? Ieșirile prin diferite străzi, ceea ce în trecut se evita prin diverse artificii, sînt prezente aici în toată amploarea, pentru că nodul de circulație este în același timp un loc al tuturor perspectivelor. Făcînd un tur al pieței, ai în fața ochilor întotdeauna același spectacol, încît nu știi

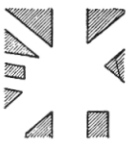
Fig. 80.



CASSEL : În Kölnerstrasse.

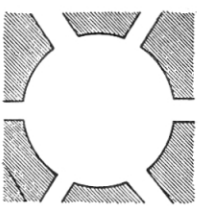
niciodată în care punct te afli în realitate. Este suficient pentru un străin să se întoarcă o singură dată în acest carusel deconcertant pentru a se rătăci. La Palermo în Piazza Vigliena (Quatro Canti) nici chiar decorația pretențioasă a celor patru colțuri nu produce nici un efect, pentru că sînt nediferențiate. Deși numai două străzi principale se taie în unghi drept în această piață octogonală, se văd turiști care intră pe una din străzi, pentru a-i căuta numele, sau pentru a repera un edificiu cunoscut, ca mijloc de orientare. În realitate, tot ceea ce se cîștigă printr-o asemenea organizare este absența direcției dominante în piață, lipsa de varietate a perspectivelor și a punerii în valoare a edificiilor[7]. Ce idee ciudată aveau cei din trecut, de a da atîta importanță acestor lucruri ! Acest tip de piață, cu refugiul pietonal și cu felinarul său monumental în formă de coloană, a cunoscut primele realizări la Paris, cu toate că, în afară de ultimele mari regularizări, nici unul din sistemele moderne descrise mai sus nu a fost aplicat foarte riguros. Motivul a fost, pe de o parte legat de rezistența naturală a spațiilor existente, pe de altă parte de tenacitatea cu care s-au menținut bunele tradiții artistice. Metodele folosite au fost deci diferite în funcție de cartier și, dacă s-ar căuta un numitor comun, am putea probabil găsi o anumită rămășiță a tradiției baroce. Astfel, este evident că dorința de a produce efecte de perspectivă s-a păstrat și în acest sens se poate considera ca procedeu fundamental al acestui sistem, larga esplanadă a cărei perspectivă este închisă printr-un edificiu monumental. La aceasta se adaugă procedeul modern al bulevardului circular, în timp ce dezmembrarea îngustelor mase de case vechi a fost impusă de circumstanțe. O regularizare de o asemenea amploare are un important răsunet și a reușit să facă școală mai întîi și mai ales în marile orașe franceze.

Fig. 81



LYON : Place du Pont.

Fig. 82.

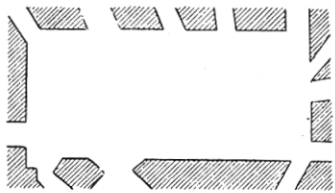


CASSEL : Königsplatz.

Ca exemplu de piață tăiată în inima unei împletituri de străzi întortochiate, vom menționa Place Saint Michel din Marsilia (fig. 83), Place du Pont din Lyon și multe altele. Această metodă are o nuanță de transformare radicală care amintește de regularizarea Romei sub Nero, chiar dacă mai blîndă, modern moderată. S-au construit străzi și bulevarde circulare la Marsilia, la Nîmes (Cours Neuf, bulevardul Grand Cours, bulevardul Petit Cours), la Lyon (Cours Napoleon), la Avignon (Cours Bonaparte) și în multe alte orașe. În Italia, aceste bulevarde cu numeroase benzi de circulație și mărginite de alei sînt numite Corso sau Largo. Largile bulevarde

au apărut cel mai adesea pe amplasamentul vechilor fortificații la Viena, Hamburg, München, Leipzig, Breslau, Bremen, Hanovra; la Praga între vechiul și noul oraș; la Anvers, la Würzburg (Iuliuspromenade, Hofpromenade etc.) și în multe alte părți. Motivul bulevardului este foarte vechi și într-un mare număr de locuri s-a dezvoltat autonom: Langgasse la Danzig, Breiten Gasse la Weimar, Kaiserstrasse la Freiburg, Maximilianstrasse la Augsburg, Unter den Linden la Berlin. Caracterul acestui tip de bulevard, larg și conceput pentru perspectiva îndepărtată, se regăsește la Jägerzeile, în Viena. Acțiunea de regularizare o dată terminată, Graben, care este actualmente o piață, va deveni un bulevard de acest gen.

Fig. 83.



MARSILIA : Piața S. Michel.

Acestea sînt forme ale urbanismului modern, care mai produc încă efecte artistice, asemeni celor imaginate de epoca barocă.

Dar de îndată ce schema geometrică și sistemul de „blocuri" sînt prioritare, arta este condamnată la tăcere. Modernizarea de la Gotha, Darmstadt și Düsseldorf, planul în evantai de la Karlsruhe sînt exemple printre multe altele. Golul dezolant al acestui fel de piețe și străzi moderne (Ludwigsstrasse la München, Rathausplatz la Viena), în contrast cu animația străduțelor strîmte ale orașelor vechi, demonstrează că în aceste extinderi problemele circulației nu au fost luate în considerație cum ar fi trebuit, chiar dacă au fost, după cum s-ar părea, primul obiectiv al acestor măsuri. La periferia orașelor se trasează bulevarde largi, pe care niciodată traficul nu va fi intens, pe cînd centrul orașului rămîne încă limitat pentru multă vreme.

Poate că aceasta îi va convinge pe apărătorii unei asemenea viziuni înguste că rezultatele actuale sînt prea puțin valoroase pentru a-i autoriza să arunce în cele patru vînturi ajutorul artei, învățămintele istoriei și marile tradiții ale organizării orașelor.

Dacă ne este permis, vom menționa în acest sens încă un motiv care joacă un rol foarte important în amenajările moderne: aleile și grădinile. Nu există nici o îndoială că acestea constituie un factor de igienă important. Nimeni nu poate contesta farmecul frumuseților naturale în inima unui mare oraș, nici contrastul excelent al arborilor cu arhitectura edificiilor, dar se poate pune întrebarea dacă aceste resurse sînt amplasate în cele mai bune locuri. Din punct de vedere al igienei, răspunsul pare simplu: cu cît mai multă verdeață, cu atît mai bine. Așadar, totul a fost spus. Nu este

însă același lucru din punctul de vedere al artei, pentru că ceea ce interesează cel mai mult este felul în care este folosită vegetația. Modul cel mai frecvent și mai fericit este cel din cartierele de vile, cum sînt: celebra centură de vile la Frankfurt pe Main, în lotizarea de la Währing din apropierea Vienei, în împrejurimile vechiului oraș Dresda ca și în cartierele rezidențiale din stațiunile balneo-climaterice: Wiesbaden, Nisa etc.

Cu cît aceste prezențe vegetale se apropie de centrul unui mare oraș, în special de edificii publice importante, cu atît este mai dificil de găsit o soluție care să satisfacă toate cerințele și să fie în același timp și o operă de artă perfectă. După cum peisajele naturaliste, contemporane, nu convin operelor monumentale, de exemplu ca fundal pentru marile scene mitologice sau religioase, sau pentru decorația monumentelor sau a bisericilor, deoarece rezultă obligatoriu un conflict neplăcut de stil între realism și idealism, pe care nici o stratagemă nu-l poate rezolva, tot la fel, înaintarea grădinii engleze pînă la limita pieților principale ale unui oraș naște conflicte între principiile și efectele naturalismului pe de o parte și caracterele stilurilor monumentale pe de altă parte. Sentimentul acestui conflict și dorința de a-l suprima au îndemnat la crearea parcului francez, cu arborii săi tăiați, dar chiar și această formă a naturii supusă legilor arhitecturale nu a fost folosită în trecut, decît în vecinătatea castelelor. Marile piețe monumentale ale Antichității, Evului Mediu și ale Renașterii erau în exclusivitate centre ale artelor figurative majore, în special de arhitectură și sculptură. Se va putea constata efectul deplorabil pe care îl creează plantațiile în asemenea locuri, privind fotografii din Ring, cu aleile sale de arbori debili și piperniciți. Toate imaginile sînt luate iarna, pentru a se distinge măcar puțin splendoarea edificiilor printre ramurile desfrunzite. Dar adesea, se preferă un desen fotografiei, care să permită eliminarea completă a arborilor care deranjează. Nu ar fi mai bine, din același motiv, ca acest lucru să se întîmple și în realitate ? Ce înseamnă deci o piață eliberată ca loc de percepție, dacă privirea este incomodată de frunziș ?

Din toate acestea rezultă că arborii nu trebuie să constituie o piedică pentru vedere, iar această regulă necesită o întoarcere la modelul baroc.

O astfel de cerință, strict estetică, este imposibil de respectat întotdeauna și pretutindeni, pentru că ar duce în urbanismul modern, la suprimarea aproape totală a plantațiilor. În orașele noastre există la fel de puțin loc pentru arbori ca și pentru monumente. În ambele situații, cauza răului este „blocul" modern. Este adesea uimitor cîte grădini mici încîntătoare găsești în vechile orașe, ascunse în interiorul grupurilor de locuințe și a căror prezență nu o ghicești înainte de a intra în curți sau clădiri. Ce diferență între aceste mici grădini particulare și majoritatea parcurilor

publice ! Grădina particulară este adesea înconjurată de numeroase altele şi este protejată împotriva vîntului şi de praful străzilor prin fronturile clădirilor şi asigură o ambianţă binefăcătoare şi un aer atît de curat, pe cît este posibil în marile oraşe. Este pentru proprietar un adevărat loc de recreere şi o binefacere pentru toate apartamentele vecine, orientate spre curte, care se bucură astfel de un aer mai bun, de lumina zilei şi de o vedere agreabilă către vegetaţie. Dimpotrivă, camerele unui imobil modern, care sînt orientate către curţi, strîmte şi întunecoase, adesea greţoase şi prost aerisite, ceea ce determină închiderea ferestrelor, sînt închisori care displac locatarilor şi care fac să crească cererea de locuinţe tradiţionale, fapt ce este în dezavantajul noilor cartiere. Grădina publică modernă, deschisă pe toate laturile către străzi, este expusă vîntului şi intemperiilor şi înecată de praf, doar dacă nu este atît de mare încît să poată fi evitate aceste inconveniente. Astfel, aceste parcuri moderne nu îndeplinesc de loc o funcţie de igienă şi, mai ales în perioadele de caniculă, publicul ajunge să le evite din cauza prafului şi a căldurii.

Greşeala aparţine din nou sistemului supărător al „blocurilor", pentru că grădinile, ca şi edificiile şi monumentele, exemplele trecutului o demonstrează, trebuie integrate între construcţii şi nu lăsate în mijlocul unor spaţii goale. Ca exemplu de plantaţie nepotrivită vom cita piaţa care se întinde în spatele noii Burse din Viena. Din punctul de vedere al igienei, prezenţa celor cîţiva arbori este absolut neglijabilă, pentru că nu oferă nici umbră, nici aer curat, dimpotrivă, aceştia trebuie protejaţi să nu dispară din cauza căldurii şi a prafului. Dar să împiedice vederea spre Bursă, aceasta le reuşeşte. Nu ar fi fost mai judicios să se economisească sumele cheltuite în van pentru plantaţii mediocre şi să se realizeze în locul lor adevărate grădini închise, evitîndu-se mai ales amenajarea lor pe marginea unei străzi ? Pretutindeni unde grădinile particulare, care făceau altă dată parte dintr-un palat, au fost deschise publicului, pot convinge că parcurile de acest fel, situate separat de circulaţie, îşi îndeplinesc pe deplin funcţiunea sanitară chiar dacă sînt de proporţii reduse, iar plantele cresc bine. O dovadă evidentă a slabei utilităţi a plantaţiilor înşiruite de-a lungul străzilor, în special a aleilor cu arbori plăpînzi, este desigur faptul că, mai ales în zilele caniculare, plimbarea nu se face pe alei ci pe trotuarele bulevardelor. Principalul interes faţă de aceste plantaţii constă fără îndoială, în stropirea frunzişului care, în zilele foarte fierbinţi, ar trebui considerat ca un aparat de hidratare şi răcorire a aerului. Probabil că acest mic avantaj justifică realizarea unor asemenea aliniamente de arbori, pretutindeni unde locul o permite. În faţa monumentelor, ele ar trebui totuşi întrerupte, pentru că în acest caz nu există nici o îndoială că inconvenientele estetice trec înaintea micilor avantaje de igienă. Din două rele, îl vom

alege pe cel mai mic şi vom întrerupe alinierea arborilor.

Contradicţia între metodele vechi şi cele moderne, care se extinde deci şi asupra artei grădinilor, ne permite acum prezentarea unei sinteze a acestor probleme. Continuînd evoluţia istorică a străzii, care la origine era o linie neîntreruptă, aşa cum se prezintă încă în sate, închiderea spaţiilor şi unitatea impresiilor vizuale rămîn punctul de plecare al tuturor organizărilor vechi. Amenajările moderne urmăresc obiective exact inverse: decuparea în blocuri izolate, grupul de locuinţe, blocul-piaţă, blocul-grădină, fiecare mărginite de jur-împrejur de străzi. De aici vine această obişnuinţă puternică de a situa toate monumentele în centrul unui spaţiu liber. Aceste absurdităţi nu sînt lipsite de o oarecare logică. S-ar putea da o definiţie matematică a idealului din care provin aceste aranjamente: se vrea sporirea la maximum a lungimii faţadelor. Fără îndoială, am dezvăluit totodată raţiunea formală a sistemului modern al „blocurilor", iar valoarea fiecărui teren creşte o dată cu perimetrul faţadelor. Într-o împărţire pe parcele, valoarea maximală a terenului de construit este cea obţinută cînd fiecare „bloc" prezintă un raport maximal între perimetrul şi suprafaţa sa. Din punct de vedere strict geometric, parcelele rotunde sînt cele mai avantajoase şi ar trebui dispuse ca bilele de mărime egală, adunate cît mai strîns posibil: în consecinţă, şase dintre ele ar trebui să o înconjoare pe a şaptea. Trasîndu-se între aceste „blocuri" străzi drepte şi cu o lărgime constantă, cercurile ar deveni hexagoane regulate, asemănătoare unui careiaj sau celulelor unui fagure[8]. Este greu de crezut ca omul să fie capabil de a pune în aplicare o idee de o asemenea urîţenie şi monotonie şi care distruge orice posibilitate de orientare. Acest lucru incredibil a devenit totuşi realitate la Chicago. Iată deci chintesenţa sistemului „blocurilor" Un lucru este sigur: arta şi frumuseţea nu-şi au nici cel mai mic loc.

La noi, în Lumea Veche, unde oamenii cunosc frumuseţea şi farmecul bătrînelor oraşe, este imposibil să se ajungă la asemenea extremisme. De aceea, mai ales pentru noi, farmecul oraşelor trecutului este în mare parte pierdut pentru totdeauna, pentru că este incompatibil cu condiţiile vieţii moderne. Dar dacă refuzăm această fatalitate, sau dimpotrivă, vrem să salvăm atît cît este posibil valorile artistice, trebuie să distingem cu mare claritate atît ceea ce poate fi păstrat, cît şi ceea ce poate fi abandonat. Vom consacra acestei probleme capitolul următor.

X

LIMITELE ARTISTICE ALE AMENAJĂRILOR URBANE MODERNE

Numărul de motive artistice la care s-a renunțat în amenajările urbane moderne nu este deloc restrîns. Această constatare poate fi dureroasă pentru o fire sensibilă, dar artistul practician nu trebuie și nu se va lăsa condus de asemenea accese de sentimentalism. De altfel, succesul repurtat de amenajările pitorești nu va fi nici decisiv, nici durabil, dacă ele nu vor răspunde condițiilor vieții moderne. În viața publică, multe lucruri s-au transformat ireversibil, golind de semnificație multe forme arhitecturale vechi, și în acest sens nu mai putem schimba nimic. Ce mai putem face noi, dacă astăzi toate evenimentele vieții publice sînt comentate în ziare, în timp ce odinioară, în Roma antică sau în Grecia, ele se aflau din gura crainicilor publici, la terme, în portice sau în piețe? Ce putem face dacă activitatea comercială se restrînge tot mai mult din piețe, pentru a se închide în construcții utilitare, dar inestetice, sau este înghițită de sistemul livrărilor la domiciliu? Ce putem face, dacă fîntînile publice nu mai au decît o valoare decorativă și sînt părăsite de mulțimile pline de viață și pitorești de altădată, pentru că apa este adusă prin instalații moderne, mult mai comod, direct în casă și în bucătării? Operele de artă, de asemenea, abandonează tot mai mult străzile și piețele pentru a se retrage în coliviile artei care sînt muzeele; și la fel a dispărut și animația pitorească a sărbătorilor populare, cortegiile de carnaval și alte defilări, procesiuni religioase sau reprezentații teatrale din iarmaroace. De secole, dar în special în timpurile noastre, viața populară se retrage progresiv din piețele publice, care au pierdut astfel o mare parte din semnificația lor mai veche. În aceste condiții, se înțelege că gustul pentru piețele frumoase s-a atrofiat la majoritatea oamenilor. Viața anticilor era mult mai potrivită creației artistice a orașelor decît viața noastră modernă, reglată matematic și care

reduce omul însuși la o mașină. Condițiile noi nu au modificat doar punctul de vedere al urbanistului în liniile sale generale; ele cer imperativ un mare număr de modificări, care afectează în detaliu practica sa.

Dimensiunile gigantice luate de marile noastre orașe în primul rînd au făcut să se rupă peste tot cadrul formelor artistice străvechi. Cu cît crește orașul, cu atît cresc piețele și străzile, cu atît imobilele se înalță și se extind, și dimensiunile lor, etajele nenumărate și rîndurile lor interminabile de ferestre împiedică orice ordonanță eficace din punctul de vedere al artei. Totul se dilată la nesfîrșit și veșnica reluare a acelorași motive arhitecturale ajunge să tocească sensibilitatea, încît este necesar să se recurgă la mijloace foarte puternice pentru a mai produce încă un oarecare efect. Astfel, noi nu mai putem schimba nimic, iar urbanistul, ca și arhitectul, trebuie să-și elaboreze propria scară de intervenție în orașul modern de cîteva milioane de locuitori. De altfel, o asemenea concentrare de ființe umane pe un spațiu restrîns antrenează o creștere exorbitantă a valorii terenurilor de construcție și nici particularii, nici administrațiile comunale nu au puterea să se sustragă consecințelor naturale ale acestei creșteri[1]. De aceea, aproape peste tot și în mod spontan terenurile se lotizează, apar străzi noi, astfel încît, chiar și în cartierele vechi, străzile laterale nu încetează să se multiplice, iar sistemul neplăcut al rasterului de blocuri se instalează încetul cu încetul și aici. Acest fenomen, care este o consecință a valorii terenurilor de construcție și a alinierii la stradă, nu poate să dispară printr-un decret cu atît mai puțin prin dezbateri estetice. Aceste transformări trebuie acceptate ca date de temă, de care urbanistul va ține seama așa cum arhitectul este condiționat de rezistența materialelor și de legile staticii, chiar dacă ele impun la nivel de detaliu limite dezagreabile.

În amenajarea noilor cartiere, decupajul în parcele regulate, bazat doar pe considerații economice, a devenit un factor esențial de sub efectul căruia este greu să te sustragi. Totuși, nu trebuie să ne supunem orbește acestei practici prin care se îndeplinește masacrul frumuseților urbane. Înțeleg prin acestea toate frumusețile care se pot caracteriza prin termenul „pitoresc". Unde sînt, în amenajările parcelării regulate, toate acele colțuri de stradă pitorești care ne încîntă prin originalitatea lor, la Nürnberg și peste tot unde au fost conservate: Fembohaus sau Petersenhaus, la Nürnberg, zona primăriei din Heilbronn, cea a berăriei din Görlitz sau altele, al căror număr se reduce din an în an prin constante demolări.

Prețul ridicat al terenurilor incită peste tot la exploatarea lor maximală, astfel se explică de ce un mare număr de motive arhitecturale de efect au căzut recent în desuetudine, în timp ce fiecare parcelă construită tinde negreșit să se identifice cu cubul-tip al construcției moderne. Proeminențele, porticurile, scările monumentale, arcadele, turnurile de colț au

devenit un lux exorbitant pe care nu ni-l mai putem permite, chiar şi în construcţia de edificii publice. Este bine dacă arhitectul modern poate da curs liber imaginaţiei sale cel puţin la nivelul balcoanelor, al bovindourilor sau al acoperişurilor, dar pentru nimic în lume la nivelul străzii, unde singur domneşte „aliniamentul". Această atitudine a intrat atît de mult în obiceiurile noastre, încît unul dintre motivele remarcabile, cum este cel al scării monumentale, a încetat să ne mai placă. Şi acest grup de forme a părăsit străzile şi pieţele pentru a se retrage în interiorul edificiilor, prezentînd la rîndul lui caracteristica generală a epocii noastre, agorafobia. Dar cum mai poate exista efectul, în timp ce dispar mijloacele de a-l obţine ? Să ne imaginăm vechea primărie din Leida, sau cea din Bolswaert, fără scările lor monumentale, sau frumoasa sală a primăriei din Heilbronn fără cele două monumente de colţ sau fără cele două scări ornamentale. Ce ar mai rămîne din impresia pe care o produc ele ? Efectul artistic al acestor realizări, ce par atît de incomode contemporanilor, constituie totuşi ornamentul şi gloria unui întreg oraş. În faţa banalităţii ce se impune peste tot, a propune astfel de elemente pentru o construcţie nouă, ar fi un demers lipsit de speranţă. Care arhitect ar îndrăzni astăzi să insereze în proiectul său o combinaţie la fel de atrăgătoare ca cea dintre o scară monumentală, o terasă, un amvon şi o statuie a Justiţiei, totul grupat în colţul unei străzi, aşa cum poate fi văzut la primăria din Görlitz ? Frumoasele scări, arcadele şi bovindourile vechilor primării din Lübeck, din Lemgo, şi chiar variantele mai mici, la Haga (1564-65), la Ochsenfurth sau în alte oraşe, sînt parte din comorile pierdute ale unui trecut ce a cunoscut bucuria de a trăi. Ajungem să credem că ceea ce se numeşte spiritul timpului este un fenomen foarte straniu: toată lumea admiră Palatul Dogilor din Veneţia sau Capitoliul din Roma, dar nimeni nu îndrăzneşte să conceapă opere analoge. Renumite sînt logia cu trepte monumentale, bovindoul şi pinionul primăriei din Halberstadt, compoziţii asemănătoare cu scări monumentale sînt la primăriile din Bruxelles, Deventer (1643), Hoogstraeten, Haga sau Rothenburg-pe-Tauber. Totuşi, sensibilitatea modernă refuză scările de acest fel şi doar gîndul unui polei sau al unei mici ninsori reuşeşte să alunge imaginile magice ale trecutului. Mai mult încă, scara este pentru noi, sedentarii de azi, un motiv de arhitectură interioară; deveniţi foarte sensibili, am pierdut obişnuinţa animaţiei mulţimii în pieţe şi pe străzi, sîntem incapabili să mai lucrăm cînd ne priveşte cineva, nu ne place să luăm masa cu fereastra deschisă de teamă să nu ne vadă cineva, după cum şi balcoanele noastre sînt aproape mereu pustii. Şi totuşi, utilizarea motivelor arhitecturii de interior (scări, galerii) de către arhitectura de exterior constituie una dintre atracţiile esenţiale ale amenajărilor antice şi medievale. Caracterul deosebit de pitoresc de la Amalfi provine în mod esenţial dintr-un amestec

extravagant de motive interioare şi exterioare: ajungi să te afli în acelaş timp în interiorul unei case sau pe stradă, la parter sau la etaj, după interpretarea pe care preferi să o dai ciudatei compoziţii arhitecturale. Sînt genurile de tablouri care copleşesc de încîntare colecţionarul de vedute şi pe care le vedem în decorurile teatrelor. Un cartier modern însă nu ar putea servi drept decor scenic pentru că ar fi mult prea plicticos.

Această formă de confruntare dintre decorul imaginar, pe de o parte, şi prozaica realitate, pe de altă parte, pune în evidenţă într-un mod foarte clar caracterele opuse ale pitorescului şi ale practicului. Blocul de locuinţe modern nu este făcut pentru scenă, unde contează doar efectul artistic; invers, transpunerea splendorilor picturale ale teatrului în realitate ar fi o operaţie îngrijorătoare. S-ar cere totuşi o îmbogăţire a motivelor artistice de efect: dacă ar fi posibil să se realizeze proeminenţe mai puternice, ruperi mai frecvente în aliniamentul faţadelor, un traseu curb sau frînt al străzilor, o mai mare diversitate în lărgimea străzilor sau înălţimea caselor, scări monumentale, logii, balcoane, bovindouri, pinioane şi tot instrumentarul pitoresc al scenografului, nu s-ar aduce nici un prejudiciu unui oraş modern. Totuşi, cine abordează aceste probleme nu doar ca simplu estet, ci ca practician constructor, ştie bine că astfel de propuneri se lovesc de nenumărate obstacole nebănuite la prima vedere. Este cu totul imposibil să se transpună în realitate acest mare grup de detalii pitoreşti, a căror atracţie constă în acel inefabil al lucrului neterminat sau al ruinei. Într-un tablou, construcţia ruinată sau patinată creează un efect favorabil datorită diferitelor pete de culoare sau texturii variate a pietrelor sale. Dar în realitate este cu totul altceva. În timpul unei scurte vizite, într-o frumoasă zi de vară, ne lăsăm încîntaţi de un bătrîn castel, dar pentru a locui permanent, preferăm o casă nouă, cu multiplele ei elemente de confort. Doar cineva lovit de o completă orbire nu ar putea recunoaşte marile avantaje cucerite de urbanismul modern în domeniul igienei. Aici, inginerii noştri, caracterizaţi adesea ca fiinţe lipsite de gust, au săvîrşit adevărate miracole şi au adus omenirii servicii de neînlocuit. Lor le datorăm ameliorarea considerabilă a condiţiilor sanitare în oraşele Europei, aşa cum o dovedesc procentele de mortalitate reduse adesea la jumătate. Văzînd aceste rezultate, ne dăm seama că un număr mare de detalii au trebuit să fie ameliorate pentru bunăstarea tuturor cetăţenilor. Recunoaştem cu plăcere aceste merite, dar ne punem întrebarea dacă este absolut inevitabil să plătim aceste avantaje cu preţul fabulos al renunţării la toată frumuseţea artistică în amenajarea oraşelor.

Antagonismul fundamental dintre pitoresc şi practic nu poate fi contestat; el există şi va exista mereu, pentru că este inerent naturii lucrurilor. Acest conflict intern între două condiţionări opuse nu este

propriu numai urbanismului; el însoţeşte toate artele, chiar şi acelea ce par a fi cele mai libere, pentru că va exista mereu un conflict între obiectivele ideale şi limitările impuse de către materialul din care opera de artă prinde formă. S-ar putea imagina, în abstract, o operă de artă care să fie eliberată de această constrîngere; ea nu va deveni însă niciodată realitate sensibilă. Oriunde creează, artistul este obligat să-şi materializeze ideile în limita posibilităţilor tehnice. Că aceste limite sînt mai mult sau mai puţin largi, după tehnicile folosite, după aspiraţiile ideale şi cerinţele practice ale fiecărei epoci, nu poate nega nimeni dintre cei care au studiat istoria artelor.

În domeniul construirii oraşelor, cîmpul amenajării artistice s-a îngustat considerabil în zilele noastre. O capodoperă a amenajării urbane ca Acropola Atenei a devenit în zilele noastre pur şi simplu de neînchipuit. Pentru moment, realizările de această natură par de domeniul imposibilului. Chiar dispunînd de milioanele pe care le-ar necesita o astfel de operă, tot nu ar fi posibil să o realizăm, pentru că ne lipsesc principiul estetic fundamental şi concepţia despre lume comună tuturor, vie în spiritul oamenilor, care să-şi găsească expresia într-o astfel de operă. Chiar golită de orice conţinut, considerînd doar valoarea ei pur decorativă, aşa cum este arta modernă, o astfel de acţiune ar avea o amploare înspăimîntătoare pentru omul realist al secolului al XIX-lea. Urbanistul de astăzi trebuie înainte de toate să se exerseze în nobila virtute a modestiei extreme şi, lucru bizar, este constrîns mai puţin de lipsa de resurse financiare decît de motive interioare pur subiective.

Să presupunem că în cadrul unei amenajări noi, se decide realizarea, cu scop pur decorativ, a unui peisaj urban în acelaşi timp grandios şi pitoresc, care ar servi doar la reprezentarea şi la glorificarea comunităţii. Rigla şi alinierea strictă a faţadelor ar fi în acest sens nişte instrumente inutile fiindcă, pentru a obţine efectele vechilor maeştri, ar trebui să dispunem de aceleaşi culori pe paleta noastră. Ar trebui să integrăm artificial în plan tot felul de curburi, cotloane şi neregularităţi, altfel spus un natural forţat, aleatoriul calculat dinainte. Dar se pot imagina deliberat şi construi pe hîrtie forme pe care întîmplările istoriei le-au produs de-a lungul secolelor ? Ne-am putea bucura într-adevăr sincer de această falsă naivitate, de acest natural creat artificial ? Desigur că nu. Bucuriile limpezi ale copilăriei sînt refuzate într-o vreme care nu mai construieşte spontan, ci îşi organizează spaţiile raţional, pe planşeta de desen. Această evoluţie este ireversibilă şi fără îndoială o bună parte dintre frumuseţile pitoreşti pe care le-am enumerat sînt astfel definitiv pierdute pentru noi. Trebuie să admitem că viaţa modernă precum şi tehnicile noastre de construcţie nu permit o imitare fidelă a amenajărilor urbane străvechi, fără a cădea în

fantezii sterile. Creaţiile exemplare ale maeştrilor de altădată trebuie să rămînă vii pentru noi, altfel decît printr-o simplă copiere. Trebuie examinat ceea ce este esenţial în aceste opere şi adaptat de o manieră semnificativă pentru condiţiile moderne; doar astfel vom reuşi să smulgem unui sol aparent steril o nouă înflorire.

În ciuda tuturor obstacolelor, această acţiune ar trebui încercată. Va trebui să renunţăm la multe frumuseţi pitoreşti şi să ţinem seama în primul rînd de cerinţele tehnicilor moderne de construcţie, de igienă şi de circulaţie. Dar va trebui, de asemenea, să nu pierdem curajul şi să nu renunţăm pur şi simplu la căutarea soluţiei artistice, mulţumindu-ne doar cu tehnica, cum ar fi în cazul construirii unui drum sau al unei maşini; deoarece chiar în agitaţia vieţii noastre cotidiene, nu putem trece peste înaltele sentimente pe care ni le induce contemplarea formelor artistice desăvîrşite. Vom fi îndreptăţiţi să gîndim că arta are locul ei, bine precizat în amenajarea oraşelor, pentru că oraşul este o operă de artă care exercită în fiecare zi, la orice oră, acţiunea sa asupra mulţimilor, cîtă vreme teatrul şi concertele nu sînt accesibile decît claselor înstărite. Puterile administrative ar trebui să acorde mai multă atenţie acestei probleme, fiind de dorit să se evidenţieze măsura în care principiile celor vechi se pot acorda cu exigenţele moderne. Acestui studiu le vor fi consacrate ultimele noastre capitole.

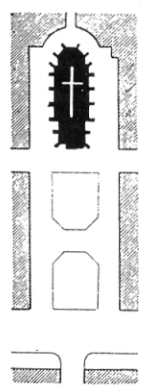
XI

SISTEMUL MODERN PERFECȚIONAT

Din cele spuse mai înainte, reiese că nu sîntem nicidecum obligați să acceptăm fără condiții tristul sistem de blocuri, care face aproape imposibilă orice tratare artistică a pieţelor. Analiza amenajărilor din trecut ne-a relevat cîteva posibilități de îmbunătățire; putem cita de asemenea un mare număr de realizări mai recente ce fac dovada că, în ciuda tuturor restricțiilor impuse efectelor pitoreşti sau pur şi simplu estetice, sau a dificultăților şi constrîngerilor datorate imperativelor de ordin practic, s-au realizat şi în zilele noastre opere importante şi frumoase.

Fig. 84.

Printre acestea, vom număra toate creațiile care sînt ancorate în tradiția barocă. Este adevărat că principiile esențiale ale Barocului nu au mai fost aplicate cu hotărîre şi coerență: nu găsim decît ici şi colo reminiscențe ale planului în potcoavă sau al pieței degajate din faţa edificiilor monumentale. Chiar şi cele mai bune realizări de acest gen sînt lipsite de forță şi de claritate, pentru că ele combină tipuri diferite. Astfel, dispunerea bisericii catolice din Luisenplatz la Wiesbaden (fig. 84) este de preferat obişnuitei localizări din centrul unei pieţe de formă regulată deşi, chiar şi în acest caz, inevitabilul sistem al blocurilor strică totul. La fel, dispunerea în potcoavă a cazinoului din Wiesbaden (fig. 85) cu cele două colonade ale sale este un exemplu excelent, deşi este imposibil să înțelegem de ce nu a fost realizat un anasamblu continuu, prin legarea între ele a diferitelor construcții ce formează blocuri izolate pe cele



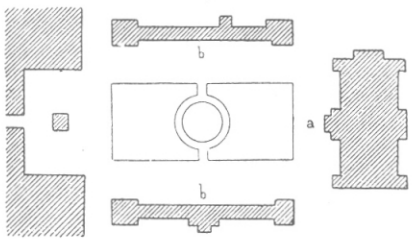
WIESBADEN: Biserica catolică în Luisenplatz.

patru laturi ale pieței. Să ne gîndim la modelele viguroase ale epocii baroce: ele arată destul de clar cum trebuie conceput un astfel de spațiu pentru a obține efecte remarcabile.

Dintre toate încercările recente de extindere și de regularizare a orașelor, cea întreprinsă la Paris este cea mai puțin îndepărtată de marele model baroc și, pentru că acest oraș modern de mai multe milioane de locuitori prezintă toate aspectele legate de această scară, cele mai spectaculoase imagini urbane create aici se pot considera exemple de realizări artistice compatibile cu cerințele practice ale timpului nostru.

De-a lungul istoriei, mai ales la Roma, conform importanței și dimensiunii acestei metropole, au fost create amenajări pe care le-am putea califica drept moderne în măsura în care erau destinate să adune enorme mulțimi de oameni. Aceste amenajări merită toată atenția noastră, pe de o parte pentru că își au originea într-o epocă de perfecțiune artistică, iar pe de alta pentru că trebuiau să răspundă deja la cerințele unui mare oraș modern. Figura 86 prezintă cea mai semnificativă alcătuire de acest fel, Piața Sf. Petru. Motivul său principal, elipsa, poate fi considerat tipic roman, pentru că se regăsește în mai multe locuri din oraș și, mai ales pentru că derivă fără îndoială din forma hipodromurilor și amfiteatrelor antice, pe care piețele moderne le-au imitat sau chiar înlocuit, cum este cazul pieței Navona. Să amintim și forma circulară a giganticei Piazza del Popolo. Din Roma, acest tip de piață s-a răspîndit apoi în toată Italia, și chiar dincolo de frontierele ei. Piazza del Plebiscito din Napoli (fig. 87) și semicercul limitat al Pieței Sf. Nicolo din Catania (fig. 88) sînt exemple ale acestui tip. La nord de Alpi, una din piețele cele mai interesante de acest fel este cea de la Zwinger în Dresda. Acest ansamblu fastuos nu a fost terminat niciodată, a patra lui latură rămînînd deschisă, iar spațiul care se întinde pînă la Elba a fost mult timp înțesat de ateliere metalurgice dezafectate. Această situație a durat pînă în momentul în care, cu ocazia ridicării unei statui ecvestre pentru care nu s-a putut găsi în toată Dresda un amplasament satisfăcător, s-a solicitat avizul lui Gottfried Semper. El a propus un nou plan, care are una din concepțiile de amenajare cele mai interesante ale vremurilor noastre în acest domeniu,

Fig. 85.



WIESBADEN:
a. Cazino. b. Colonade.

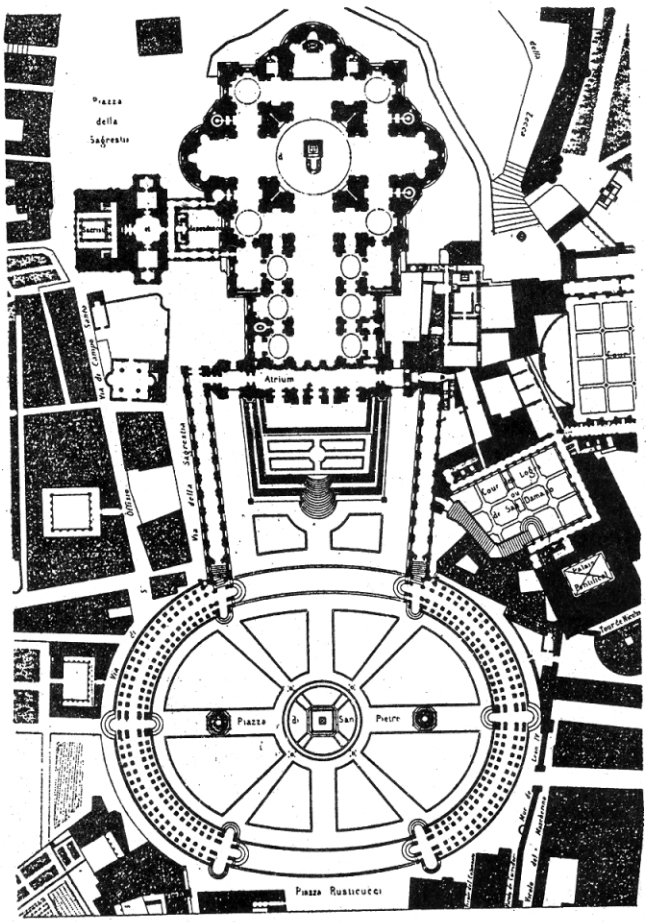
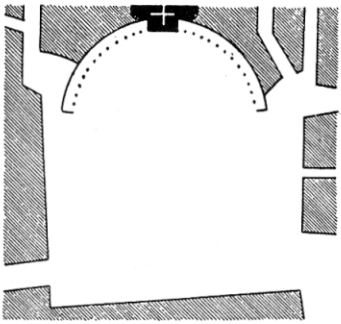


Fig. 86. ROMA : Catedrala Sf. Petru și Piața.

și care ar fi îmbogățit Dresda cu cel mai frumos ansamblu de la crearea colonadei Pieței Sf. Petru pînă la el. Ideea este ilustrată în figura 89.

Fig. 87.

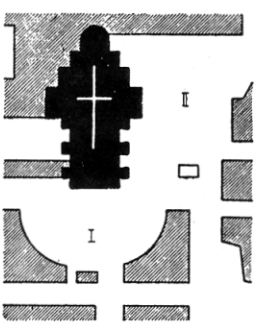


NAPOLI : Piazza del Plebiscito

Atelierele situate în fața Zwingerului[1] trebuiau demolate, iar locul lor să fie luat de o piață închisă asemănătoare unui forum și înconjurată de edificii monumentale. Semper voia să regrupeze aici, într-un tablou urban grandios, toate edificiile publice importante a căror construcție o întrevedea atunci. Axul principal al compoziției trebuia să pornească de la Zwinger și să coboare drept spre Elba. În fața bisericii Curții trebuia să se ridice un nou teatru. Orangeria și Muzeul trebuiau să servească la legarea acestui teatru cu Zwingerul și la echilibrarea ansamblului principal. Pe malul Elbei trebuia amenajat un superb debarcader flancat de catarge înalte ce purtau drapele, ca în piața San Marco; largi alei în trepte coborau spre fluviu. Această piață splendidă trebuia apoi să fie bogat decorată cu monumente.

Dacă acest proiect ar fi fost efectiv realizat, această piață ar fi produs un efect grandios și ar fi căpătat celebritate eternă. Dar spiritul prozaic și meschin al timpului nostru a refuzat multă vreme să se lase convins de claritatea acestei propuneri și, în final, edificiile au fost dispersate iar proiectul inițial nu a mai avut sorți de izbîndă. S-a început prin plasarea Orangeriei într-un colț de stradă nesemnificativ, în timp ce teatrul a fost construit pe amplasamentul prevăzut. În final, Muzeul a fost astfel construit pentru a forma cea de-a patra latură a Zwingerului. Această dispunere este arbitrară și fără sensibilitate: muzeul și Zwingerul nu sînt deloc în acord unul cu celălalt, iar teatrul se ridică solitar în mijlocul unei piețe goale, fără nici o legătură cu edificiile înconjurătoare. Orice orientare și orice efect de ansamblu sînt definitiv pierdute. Nimeni nu va mai putea vreodată să facă un tot armonios

Fig. 88.

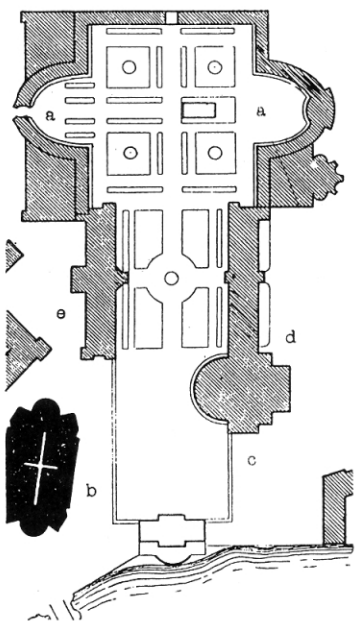


CATANIA : S. Nicolo

din acest haos de clădiri plasate în toate sensurile precum comodele la o vînzare prin licitație, iar acest trist rezultat nu prejudiciază doar orașul Dresda ci pe toți iubitorii artelor și culturii, ale căror inimi ar fi fost mișcate prin contemplarea acestei piețe splendide, care le-ar fi lăsat o amintire de neuitat.

I-a fost dat lui Gottfried Semper să propună aceeași idee pentru a doua oară, la o scară și mai mare, pentru construirea clădirilor noului Hofburg și pentru Muzeele Curții în Viena. Se poate vedea în figura 90 planul care reproduce proiectul original al lui Semper, publicat în operele sale postume[2]. Acest plan, asemănător în linii mari cu cel de la Dresda, trimite, așa cum am arătat, prin motivele sale diferite, la Piața Sf. Petru și prin aceasta la planurile Romei antice. Această piață va deveni un forum imperial în sensul propriu al termenului, pentru că dimensiunile sale grandioase (240 m pe 103 m) aproape că le egalează pe cele ale pieței Sf. Petru. Acest plan pare să se fi născut sub o stea mai norocoasă decît cel de la Dresda, căci se îndreaptă progresiv spre o finalizare dintre cele mai fericite.

Fig. 89.



DRESDA:
Piața Zwinger-ului după proiectul lui G. Semper
a. Zwinger. b. Hofkirche. c. Hoftheater
d. Orangerie. e. Muzeu.

Se demonstrează astfel că, în ciuda ostilității epocii noastre, opere mari și frumoase mai pot fi create atunci cînd artiștii de talent găsesc un suport real în lupta lor împotriva prostului gust ajuns astăzi la modă. În decursul ultimilor ani chiar s-au reușit pentru anumite monumente planuri de amplasare în stil grandios și ar fi de dorit ca aceste reușite să nu rămînă excepții. Viena, de exemplu, a înregistrat mai mult succese decît eșecuri cu marile sale monumente recente, în special în modul în care au fost dispuse – singurul aspect care ne interesează aici. Monumentul lui Schubert, o compoziție

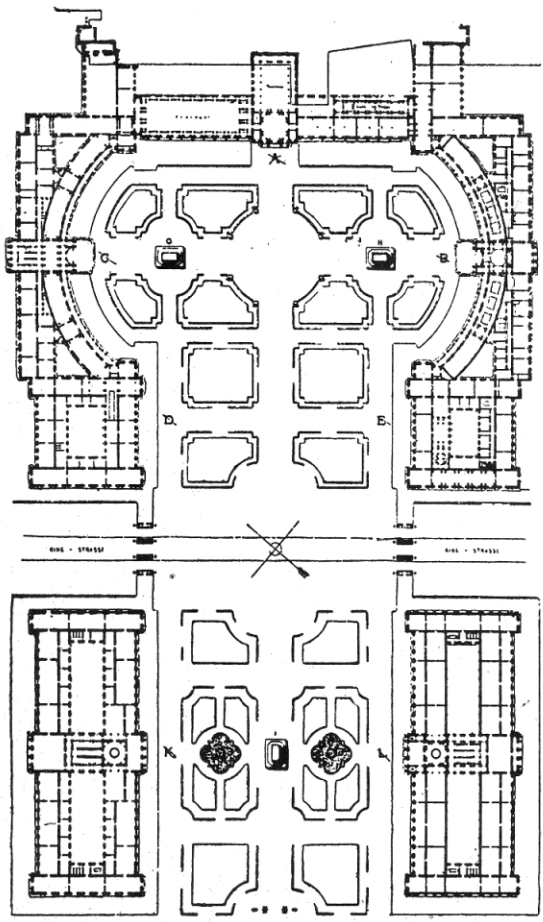
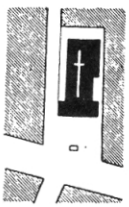


Fig. 90. VIENA:

A, B, C, D, E. Clădirilie noului Hofburg.
G. Monumentul Marelui Duce Carl.
H. Monumentul Prințului Eugen.
I. Monumentul Împărătesei Maria-Tereza.
K. Muzeul Regal de Istorie Naturală.
L. Muzeul Regal de Artă.

plină de sensibilitate, a găsit în verdele parcului municipal un loc potrivit și, de asemenea, monumentul lui Haydn se ridică într-o piață ce corespunde perfect dimensiunilor sale (fig. 91). Înalta coloană rostrală a monumentului Tegetthoff este excelent situată în capătul de perspectivă al bulevardului Prater, rămîne doar să realizăm în piața circulară Pratersterne – în centrul căreia doar o coloană înaltă sau un obelisc s-ar potrivi – o compoziție arhitectonică demnă de acest monument. O impozantă colonadă cu două registre, dezvoltată într-un semicerc complet, ar fi singura soluție potrivită. În acest scop, nu s-ar putea prevedea să se ridice aici într-o zi o gară centrală sau un edificiu asemănător ? În timp ce se tipărea această carte, s-a ales pentru monumentul lui Radetzky amplasamentul definitiv în fața ministerului de război, pe o latură a pieței Am Hof*. Pentru orientarea acestei statui ecvestre, există două posibilități, după modul în care se ia în considerație, fie axul principal al pieței, fie cel al ministerului. În primul caz, monumentul ar trebui să se găsească în axul median al pieței, pentru ca oricine să remarce imediat poziția sa în raport cu ansamblul general, în cel de-al doilea caz, el ar trebui apropiat ușor spre minister, pentru ca și un neinițiat să înțeleagă, dintr-o privire, care este intenția urmărită și să existe o relație intimă între monument și edificiu. Astfel, cele două amplasamente sînt la fel de favorabile.

Fig. 91.



VIENA :
a. Monumentul lui Haydn din fața bisericii Mariahilf.

Monumentul împărătesei Maria Tereza poate fi considerat o capodoperă prin proporțiile și compoziția sa. Arhitectura plină de forță a muzeelor, dimensiunile gigantice ale pieței și situarea degajată a monumentului cereau talentul unui mare artist. Reușita este totală. Chiar și silueta monumentului este în armonie cu cupolele principale ale celor două muzee, cărora le reproduce plastic dispunerea de ansamblu cu cele patru mici cupole de colț, formînd astfel un tot unitar de o rară puritate.

Astfel, chiar în zilele noastre, fiecare oraș cunoaște reușite mai mult sau mai puțin mari în amplasarea monumentelor date, pentru că se întîmplă ca artiștii să își apere operele cu energie, pentru a evita cel puțin erorile de gust grosolane. În toate cazurile, această artă suferă însă prin dispersarea

---

* Decizia a fost efectul unei conferințe ținută de autor la 28 ian. 1889 în fața Asociației Inginerilor și Arhitecților. Această conferință consacrată amenajării piețelor și dispunerii monumentelor argumenta, cu ajutorul exemplelor istorice, motivele pentru plasarea monumentelor pe perimetrul piețelor și contesta astfel opinia potrivit căreia, acestora le era rezervat în exclusivitate centrul piețelor. Aceste propuneri au întrunit atunci un asentiment aproape unanim (N.a.).

monumentelor în toate pieţele şi colţurile oraşului. Se înalţă aici o fîntînă, dincolo o statuie, şi rar se reuşeşte să se regrupeze într-un tablou de ansamblu cîteva edificii importante şi monumente. Cel mai mic orăşel ar putea fi mîndru cu o piaţă frumoasă şi originală dacă toate edificiile importante şi monumentele ar fi reunite aici într-o expoziţie, alcătuind împreună un frumos ansamblu ordonat corespunzător. Scopul planurilor de amenajare ar fi să facă posibile astfel de realizări şi să le pregătească terenul în mod inteligent. Dar sistemul modern de „blocuri" compacte opune acestei abordări o rezistenţă mai mare decît opune tuturor principiilor artistice enunţate mai sus. Odată ce s-au trasat pe planul de amenajare nefericitele parcele ce corespund viitoarelor „blocuri" şi se divide în loturi un teren destinat vînzării, toate eforturile sînt inutile: într-un cartier amenajat în acest fel, nici o realizare interesantă nu va putea vedea lumina zilei. Se explică astfel de ce au reuşit în parte amenajările moderne, cînd au fost integrate în cadrul unui oraş vechi, de exemplu prin demolarea fortificaţiilor, şi dimpotrivă, de ce realizările complet noi au eşuat aproape întotdeauna, în special atunci cînd au fost amplasate pe terenuri plate, fără accidente naturale importante. Ce este de făcut pentru a răspunde cerinţelor artei şi pentru acest gen de parcelare ?

În urma eşecului clar al numeroaselor extinderi urbane realizate în decursul acestor ultime decenii, se admite astăzi din ce în ce mai mult oportunitatea prevederii măsurilor favorabile artei. S-a recunoscut faptul că decupajul stereotip în parcele identice este inadmisibil din punct de vedere estetic şi s-a dorit o apropiere de realizările urbanistice ale înaintaşilor prin acordarea unei mari libertăţi dezvoltării construcţiilor. În acest sens, în 1874, adunarea generală a Uniunii Asociaţiilor Arhitecţilor şi Inginerilor Germani a votat la Berlin următarea rezoluţie*:

„1. Planificarea unei extinderi a oraşului constă, în esenţă, în definirea direcţiilor fundamentale ale mijloacelor de comunicaţie: drumuri, tramvaie cu cai, căi ferate, canale, ce vor trebui tratate sistematic şi, în consecinţă, pe o întindere vastă.

2. *Într-o primă etapă, reţeaua stradală nu trebuie să cuprindă decît axele principale, ţinînd însă seama, pe cît posibil, de drumurile existente*, iar traseul drumurilor secundare să fie determinat într-o anumită măsură de condiţiile locale. Subîmpărţirea terenului trebuie făcută conform cerinţelor pe termen scurt, sau lăsată în seama iniţiativei private.

3. Gruparea diferitelor cartiere trebuie să rezulte dintr-o alegere potrivită cu situarea lor şi din respectarea unor factori caracteristici; ea nu

---

* vezi „Deutsche Bauzeitung 1874" (N.a.).

se supune decît unei singure constrîngeri, cea a reglementărilor de igienă referitoare la industrie."

Acest text exprimă opoziția categorică față de toate sistemele de decupaj parcelar aprioriice și deci un pas decisiv pe calea progresului. Totuși nu s-au văzut nicăieri în practică rezultatele acestei hotărîri, chiar și după această excelentă rezoluție, banalitatea cea mai penibilă continuînd să apese ca un blestem asupra tuturor acțiunilor de parcelare. Foarte normal ! Pentru că, la fel ca în cazul criticii de artă și a esteticii moderne, cele trei puncte din rezoluția citată mai sus nu conțin decît prescripții negative, restricții, și nu propun decît o singură directivă pozitivă: să se țină seama pe cît posibil de drumurile existente. De fapt, dorința de a limita la minim prefabricarea de planuri urbane nu este altceva decît un vot de neîncredere la adresa celor ce le revine responsabilitatea lucrărilor de acest gen realizate pînă acum. Această moțiune semnifică cu precădere că trebuie retrase pe cît posibil mai multe atribuții din mîinile acestea lipsite de noroc și astfel interpretată, această rezoluție este salutară, pentru că ea constată imposibilitatea de a ajunge la un plan satisfăcător prin intermediul organelor administrative. Acest fapt este la fel de firesc, ca și concluzia că pe cale administrativă nu se pot proiecta biserici monumentale, nu se pot picta tablouri cu subiect istoric și nu se poate compune o simfonie. Opera de artă nu poate fi creația unui grup organizat în comitete sau în birouri, ci doar a unui individ. Ori, un plan de urbanism care produce un efect estetic este el însuși o operă de artă și nu o simplă problemă administrativă. Sîntem aici în miezul lucrurilor. Să presupunem că fiecare membru al unui serviciu de urbanism municipal, grație capacității și cunoștințelor sale, călătoriilor și studiilor sale, al unui simț artistic înnăscut și al unei imaginații nelimitate ar fi capabil să conceapă un plan de oraș excelent. Toți acești funcționari reuniți nu vor produce niciodată decît lucrări seci și pedante avînd mirosul prafului de arhivă. Șeful biroului nu are timp să se ocupe direct de aceste probleme: el este copleșit de reuniuni, rapoarte, comisii și muncă administrativă. În ceea ce-l privește pe funcționarul subaltern, el nu are dreptul de a avea idei personale, trebuie să se conducă după normele administrative, iar desenele lui nu vor fi niciodată decît fidele reflectări ale acestora, nu pentru că ar fi incapabil să creeze ceva mai bun, dar lucrează pe o planșetă care aparține administrației, și amibiția sa personală, individualitatea sa de ființă dotată cu sensibilitate artistică, entuziasmul său pentru o misiune de care este singur responsabil în fața lumii, nu intră în obligațiile postului său, ci chiar ar fi contrare regulamentului.

Autorii rezoluției citate mai sus nu ar fi trebuit să se limiteze doar în a afirma că este o procedură necorespunzătoare aceea de a lăsa *în competența serviciilor de construcții ale administrației concepția planurilor*

orașelor, fără concurs public și fără contribuția artiștilor[3]; ar fi fost necesar să arate de asemenea cum trebuie abordată problema în viitor și după ce principii ar trebui să se acționeze. Dar nu s-au pus aceste probleme, ci s-a lăsat totul în voia hazardului ce trece drept creatorul atîtor minuni în trecut.

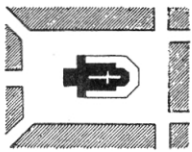
Se comite astfel o mare eroare crezînd că și astăzi întîmplarea ar putea să facă să apară din neant opere de artă, ca în trecut. Pentru că dacă altă dată frumoase piețe urbane și orașe întregi au apărut printr-o lentă evoluție, fără plan de parcelare, fără concurs public și fără efort aparent, acest lucru nu se datorează nici hazardului nici capriciilor indivizilor. Această evoluție nu a fost întîmplătoare și niciodată constructorii nu s-au lăsat conduși doar de propria lor fantezie, ci dimpotrivă, ascultau cu toții în mod inconștient de tradiția artistică a timpului lor, iar aceasta era atît de sigură încît acțiunile lor ajungeau întotdeauna la cel mai bun rezultat. Romanul care își construia castrul știa exact cum trebuia să procedeze și nu îi trecea prin gînd să îl realizeze altfel decît era obiceiul, pentru că forma tradițională conținea deja tot ceea ce era necesar din punct de vedere al confortului și al frumuseții. Dacă se punea problema apoi să facă din această tabără un oraș, era de la sine înțeles că acesta trebuia să cuprindă un forum în care trebuiau înălțate templele, edificiile publice și statuile. Fiecare știa cum trebuia totul ordonat și executat în cele mai mici detalii, pentru că tradiția nu oferea decît o singură soluție, și era suficient ca aceasta să fie adaptată condițiilor locale. Astfel, nu hazardul, ci marea tradiție artistică populară producea aparent fără plan și fără riscul de a greși, planuri urbane. Tot așa a fost în Evul Mediu și în timpul Renașterii.

Cum ar acționa astăzi acest așa-numit hazard ? Fără plan urbanistic și fără norme, fiecare particular ar construi în maniera proprie, pentru că mulțimea nu mai are tradiții artistice solide. Rezultatul ar fi o cacofonie generală. Elementul cu cel mai mic potențial din punct de vedere artistic, blocul de locuințe, construcția izolată, plantată ici și colo fără legătură cu contextul, s-ar impune tot atît de puternic ca și sistemul aprioric rectangular de „blocuri", bisericile și monumentele ocupînd peste tot mijlocul pieților, acesta fiind probabil singurul principiu a cărui corectitudine este de la sine înțeleasă și căruia nimeni nu îi discută astăzi raționalitatea și justețea.

Lucrarea lui R. Baumeister despre extinderea orașelor furnizează dovezi suficiente. Deși autorul este pe deplin de acord cu propunerile de la Berlin și supune sistemele uzuale de construcție a orașelor unei critici distructive, modelele proprii de ordonare a pieților nu se îndepărtează cu nimic de formele moderne dintre cele mai rele[4]. Propunerea lui tip pentru amplasarea bisericilor (fig. 92) în mijlocul pieților este cea uzuală în zilele

noastre. Celelalte forme de piețe, pe care ni le prezintă ca modele (de la fig. 93 la 96), reprezintă o mostră de erori și lacune ale planurilor de amplasament moderne, care nu păstrează nici o idee artistică a trecutului. Toate aceste piețe sînt noduri de circulație, cu toate consecințele lor deplorabile: încurcarea traficului, imposibilitatea dispunerii edificiilor și monumentelor astfel încît să fie puse în valoare, imposibilitatea de a modela artistic aceste piețe ca pe un tot unitar. Singurele propuneri adăugate sînt „de a întrerupe mai frecvent străzile prin piețe, și de a nu statua nici o reglementare împotriva retragerii fațadelor de la aliniament". La ce bun să mai discutăm sfaturi de o asemenea sărăcie? Nenorocirea este că aceste procedee au ajuns astăzi la modă, deși sînt contrare în toate privințele modelelor trecutului și cerințelor artei ce pot face obiectul unei formulări teoretice.

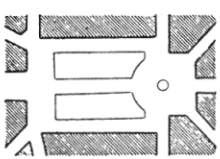
Fig. 92.



Regulă de amplasare a bisericilor după R. Baumeister.

Ei bine, nu! Doar lăsînd în grija hazardului problemele de construcție a orașelor, răul nu poate fi stăvilit. Trebuie să dăm o formulare pozitivă cerințelor artei, pentru că nu ne putem baza pe sensibilitatea maselor, deoarece în materie de artă aceasta nu mai există. Trebuie cu orice preț să studiem operele trecutului și să înlocuim tradiția artistică pierdută prin cunoașterea teoretică a cauzelor ce fundamentează frumusețea realizărilor urbane vechi. Aceste cauze ar trebui considerate ca revendicări pozitive, ca reguli ale urbanismului, ce singure ar putea să ne ajute să progresăm dacă acest lucru mai este posibil.

Fig. 93.

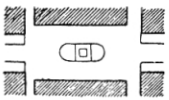


După ce am încercat să evidențiem aceste cauze în prima parte a studiului, trebuie în consecință să enunțăm acum regulile ce rezultă din analiza noastră.

De la început se impune o evidență: nu se poate face, din punct de vedere artistic, un plan de parcelare a unui cartier nou, fără să ne fi format mai întîi o imagine despre viitorul acestui cartier, cît și despre clădirile publice și piețele care ar putea fi construite aici. Este necesară cel puțin o previziune aproximativă pentru că, dacă nu se ține seama ce edificii și ce piețe vor alcătui un cartier și la ce vor servi ele, problema nici măcar nu se poate formula; nu va fi posibilă repartizarea acestor elemente într-un plan care să fie adaptat terenului și altor cerințe, asigurînd astfel un efect artistic optim. Imaginați-vă un proprietar care, arătînd arhitectului un teren, ar spune: „Construiți-mi aici ceva de o sută de mii de guldeni". „Vorbiți despre un imobil

de raport ?" „Nu !" „Atunci despre o vilă ?" „Nu !" „Atunci poate despre o fabrică ?" „Nu !" etc. Această situație ar fi pur și simplu ridicolă, fără sens, și de fapt nu poate ține de domeniul realității, pentru că nimeni nu construiește fără un scop. Nimeni nu se adresează unui arhitect fără a avea o intenție bine precizată, un program de construcție.

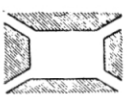
Fig. 94.



Urbanismul este singurul domeniu în care considerăm ca nonsens voința de a executa un plan de dezvoltare fără un program precis, pentru simplul motiv că acest program nu există și pentru că nu există nici o idee despre evoluția viitoare a noului cartier. Expresia potrivită a acestei lipse de program este acel binecunoscut raster de parcele care exprimă sec: „Am putea face ceva frumos și practic dar nu știm ce; de aceea refuzăm să studiem problema pusă în termeni generali și propunem aici o parcelare simplă care ne va permite să începem vînzarea terenului la metru pătrat".

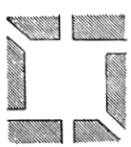
Cît de departe sîntem de idealul anticilor ! Și totuși, aceasta nu este o caricatură, ci descrierea fidelă a realității. La Viena s-a desenat o astfel de lotizare, pentru arondismentul al 10-lea, și rezultatul confirmă ceea ce planul lăsa să se prevadă. Un plan de același tip există în stadiul de proiect pentru noul Donaustadt; este imposibil de imaginat o concepție mai stîngace și mai lipsită de valoare.

Fig. 95.



O parcelare la scară foarte mare, diviziunea în state a Americii de Nord, confirmă că absența de program este una din cauzele acestor amenajări golite de orice semnificație. Pe toată întinderea sa, țara a fost tăiată cu ajutorul liniilor drepte, corespunzătoare longitudinii și latitudinii, conform sistemului de „blocuri" deja amintit. Acest procedeu este expresia clară și perfect logică în felul ei, a faptului că țara era încă puțin cunoscută, că dezvoltarea sa viitoare nu era previzibilă, într-un cuvînt, că America nu avea nici trecut, nici o istorie și nu însemna pentru istoria culturală a omenirii altceva decît atîtea și atîtea mile pătrate de teren. Poate în America, în Australia și în alte țări fără o tradiție culturală, divizarea în „blocuri" geometrice este o soluție valabilă în urbanism, cel puțin pentru moment. Deoarece oamenii nu caută decît să acapareze cît mai mult de la natură, deoarece nu trăiesc decît pentru a cîștiga bani și nu cîștigă bani decît pentru a trăi, fără îndoială că le este suficient să fie ordonați în blocurile lor, ca heringii în cutie.

Fig. 96.



Un program adevărat constituie deci o condiție preliminară indispensabilă. Studiile pregătitoare ar putea fi realizate de către birourile de

urbanism sau de către comisii specializate. Aceste studii ar trebui să conțină:

A. O estimare a creșterii populației pentru următorii 50 de ani și o anchetă asupra traficului prevăzut și asupra activităților viitorului cartier. Ea va permite să se cunoască dacă vor trebui prevăzute pe acest amplasament construirea unor clădiri de locuințe, vile sau instalații necesare industriei sau/și comerțului. Obiecția conform căreia aceste date nu pot fi calculate cu un minim de precizie nu este decît un motiv transparent pentru a evita o activitate și niște responsabilități fără îndoială considerabile. Făcînd apel la istoria unui oraș, examinînd cu grijă dezvoltarea comerțului și industriei sale ca și toate celelalte statistici disponibile, ținînd seama în sfîrșit de condițiile locale, se pot găsi suficiente puncte de reper pentru a extrapola numeroase serii de date pentru viitorul apropiat, cu un minimum de certitudine. Nici nu trebuie mai mult. Bineînțeles, dacă nu există curajul de a fixa un scop bine precizat, va apare inevitabilul cartier de case de raport pentru că acest tip de ansamblu, care este cel mai comun, și prin aceasta cel mai trist și mai banal, poate la nevoie adăposti orice, după dorință: ateliere, locuințe pentru muncitori, firme comerciale, palate etc. Oricare din aceste funcțiuni poate fi preluată de construcția de închiriat, dar nici una din nevoile lor specifice nu va fi pe deplin satisfăcută. Trebuie să ne opunem cu hotărîre acestui tip de bloc, în curs de a invada orașul modern, altfel va apărea peste tot, fiind expresia indeciziei și a îndoielii. În mai multe rînduri s-a procedat astfel în cartierele de vile (Währing, lîngă Viena) și trebuie făcut la fel de fiecare dată cînd se dorește realizarea unei amenajări care să se evidențieze prin caracter și originalitate. La Viena primele construcții din Donaustadt prezintă în germene imaginea ursuză a unui cartier de blocuri de închiriat pustii. Nu există nici un motiv care să ducă la compromiterea încă de la început a unui cartier atît de bine situat și care va fi poate într-o zi unul din polii Vienei viitorului. Spun aceasta gîndindu-mă la Pesta, unde cartierele cele mai frumoase și cele mai animate se găsesc chiar lîngă Dunăre, căreia îi datorează cea mai mare parte din efectul creat. Se poate imagina de asemenea că circulația și comerțul nu vor rămîne etern la stadiul actual, că mai devreme sau mai tîrziu regularizarea Porților de Fier și a întregului fluviu va fi un fapt împlinit și că traficul fluvial va putea fi obiectivul unei creșteri considerabile. Chiar dacă trebuie să mai așteptăm încă multă vreme, această creștere va avea loc oricum prin forța lucrurilor într-o zi, deoarece există condiții geografice. Va trebui atunci demolată toată această harababură de case ce se va întinde progresiv ? Va trebui modificată cu mari cheltuieli rețeaua de străzi trasate după o schemă rectangulară absurdă și care nu există încă, din fericire, decît pe hîrtie ? Cine va accepta să-și asume încă de astăzi răspunderea ?

Sau crede cineva că trebuie să se renunțe încă de pe acum, și pentru totdeauna, la dezvoltarea viitoare a Vienei ? Nu mai trebuie pierdută nici măcar o zi pentru a stopa construirea acestor cazărmi de închiriat, care a și început după modelul arondismentului zece, pentru că altfel, acest sit minunat pe malul marelui fluviu, cu vastele sale perspective și munții din fundal, va deveni într-o bună zi, fără voia noastră, un cartier prozaic de cazărmi banale, care nu va mai putea avea niciodată o configurație mai valoroasă.

Acest exemplu arată că nu este posibil să se lucreze fără un program. Un program este necesar în interesul subiectului însuși, pentru că în absența lui se va impune întotdeauna de la sine cea mai proastă variantă*.

B. Pe baza cercetărilor preliminare ar trebui apoi precizat numărul probabil de clădiri publice necesare, ca și dimensiunile și echipamentele lor anexe. Toate acestea sînt ușor de determinat în faza preliminară, prin acumularea materialului statistic, ce se poate ușor obține în toate orașele, pentru că de cifra populației depind: numărul și dimensiunile bisericilor, ale școlilor, ale clădirilor administrative, ale halelor de mărfuri, ale grădinilor publice, sau chiar și caracteristicile unui eventual teatru.

Apoi, ar trebui să se determine repartizarea și gruparea optimă a acestor edificii, cît și legăturile lor necesare, iar de aici va începe planul de amplasament propriu-zis, care ar trebui în mod hotărît să facă obiectul unor concursuri publice. În afara rezultatelor anchetelor preliminare deja citate, ar trebui adăugat programului de concurs un releveu corect al terenului, cu toate drumurile existente sau alte indicații de această natură, cît și date despre direcția vînturilor, eventual nivelul apelor importante și tot ceea ce prezintă o importanță locală.

Primul obiectiv al concurenților ar fi determinarea amplasamentelor optime pentru edificiile publice, grădini etc. și de a le relaționa în mod judicios. Grădinile publice ar trebui, de exemplu, să fie situate, pe cît posibil, la egală distanță unele de altele. Pentru motivele arătate mai sus, nici unul din aceste mari spații plantate nu ar trebui să fie deschis spre străzi, ci ar trebui înconjurat de case, iar accesul să fie asigurat prin două sau mai multe portaluri a căror formă să fie în armonie cu construcțiile înconjurătoare, fără a fi niciodată identice. În acest fel, grădinile vor fi protejate la maximum și aliniamentul fațadelor va avea mai multă valoare.

---

* În exemplul citat, trebuie căutată în primul rînd o legătură întreruptă cu orașul vechi. Apoi, după ce va crește traficul pe Dunăre, ar trebui să se prevadă în centrul acestei zone alungite un cartier comercial, mărginit de vile spre amonte și de industrii spre aval. Atît timp cît acest lucru nu se întîmplă, mult mai bine va fi să nu se întreprindă nimic, pentru că nici nu este nevoie (N.a.).

Se va obține astfel cea mai bună garanție împotriva extinderii sistemului de „blocuri".

Spre deosebire de grădini, edificiile ar trebui grupate, cum ar fi de exemplu biserica, prezbiteriul și școala primară, după aprecierea fiecărui concurent. Și trebuie în orice caz să se grupeze pe cît posibil monumentele, fîntînile și edificiile publice, pentru a putea crea cel puțin o piață de o anumită importanță și cu un efect favorabil. Dacă s-ar crea mai multe piețe, este de preferat să fie mai degrabă reunite într-un ansamblu, decît să fie dispersate la mare depărtare unele de altele. Trebuie acordate fiecărei piețe, cel puțin prin situare, dimensiuni și formă, un caracter original, afirmat cu claritate; în același timp, ar trebui avută mare grijă atît pentru un debușeu corect al străzilor cît și pentru închiderea fronturilor sale. Va trebui să se țină seama de efectele de perspectivă și să fie exploatate priveliștile naturale existente. Ar fi bine de reținut, pentru o utilizare eventuală, frumosul plan în formă de potcoavă al amenajărilor baroce, al vechiului sistem de piețe, al anticelor atrium-uri sau alte procedee asemănătoare, cărora li se cunoaște cu certitudine efectul artistic. Este de la sine înțeles că bisericile și alte edificii importante nu ar trebui să fie izolate, ci inserate în fronturile pieței, determinînd în mod natural, pe perimetrul acesteia, amplasamente adecvate pentru viitoarele monumente și fîntîni. Pentru ce să suprimăm brutal accidentele de teren, drumurile existente sau chiar cursurile de apă și să impunem o banală cuadratură, cînd ar fi mult mai bine să le conservăm ca pretexte binevenite pentru crearea unor străzi curbe sau a altor neregularități. Aceste neregularități, eliminate în zilele noastre adesea cu mari cheltuieli, sînt pur și simplu indispensabile, fără ele, oricît de perfectă ar fi execuția, ansamblul respirînd întotdeauna o anumită rigiditate, o afectare rece. Pe de altă parte, neregularitățile permit orientarea în labirintul de străzi și sînt recomandabile din punct de vedere igienic, pentru că traseul curb sau frînt al străzilor orașelor noastre vechi oprește sau modifică direcția vînturilor dominante, în așa fel încît furtunile cele mai violente nu mătură decît acoperișurile, în timp ce în cartierele geometrizate tornadele mușcă în străzile rectilinii într-un mod nu numai dezagreabil, ci chiar supărător pentru sănătate. Se poate experimenta acest lucru oriunde cartierele vechi și moderne sînt alăturate, cel mai bine poate la Viena, un oraș binecuvîntat de vînturi. În timp ce poți traversa orașul vechi fără să fii incomodat de un vînt cu o forță medie, vei fi înconjurat de un nor de praf imediat ce intri într-un nou cartier.

În piețele libere, unde se adună vînturile care vin prin toate străzile care se întîlnesc aici (așa cum este în piața noii primării din Viena), se pot observa aproape tot timpul anului cele mai frumoase vîrtejuri de praf vara, de zăpadă în timpul iernii. Iată încă o cucerire cu care se poate mîndri

urbanismul modern.

Edificiile care se înalță peste linia acoperișurilor, cum sînt catedralele gotice, cu acoperișurile lor imense cu pantă abruptă, exercită o influență specifică asupra circulației vînturilor, abătîndu-se spre pămînt. De aceea, străduțele strîmte care înconjoară aceste biserici sînt la adăpost de vînt. Ca dovadă este această veche strofă:

„La catedrala Sf. Ștefan de vei poposi,
Gri va fi pe-afară, întunecoasă înăuntru
Dacă din față o vei privi.
Vei putea merge și în spate,
Să te uiți la ea,
Doar dacă vîntul te va lăsa."

Poate că ar fi trebuit, pentru a preîntîmpina acest inconvenient, ca aceste biserici să fie dispuse în așa fel încît corul să fie îndreptat spre vînturile dominante, pentru că silueta cerului și turnurile înalte vor forma un plan înclinat în direcția vînturilor, îndreptînd curenții mai degrabă în sus decît în jos, în timp ce acoperișul navei va despica vînturile asemeni carenei unei corăbii răsturnate.

Vitruviu a expus deja amănunțit că în alegerea orientării străzilor, trebuie ținut seama cu grijă de punctele cardinale și de direcția obișnuită a vînturilor[5]. Urbanismul modern, în marea sa înțelepciune, a uitat desigur toate acestea, pentru că pare a se bucura de dreptul special de a acționa asupra tuturor lucrurilor cu cea mai mare neîndemînare.

Dacă ar fi fost respectate condițiile pe care le-am descris pe scurt, schițele preliminare pentru planul orașului ar fi cuprins deocamdată mai multe grupuri de edificii, cîteva mari complexe de grădini, înconjurate de lungi șiruri de case, și cîteva piețe principale, caracterizate exact prin mărimea și forma lor. Ajunși în acest punct, ar trebui doar să determinăm liniile principale de comunicație, ținînd seama întotdeauna de situația de ansamblu. Astfel, am ajuns în stadiul descris ca punct de plecare de către adunarea generală a Asociațiilor Arhitecților și Inginerilor din Berlin.

Dar astfel treaba nu e făcută decît pe jumătate. Abandonat sie însuși, spațiul cuprins între punctele principale pe care tocmai le-am fixat va tinde, așa cum am arătat, întotdeauna și peste tot spre sistemul de „blocuri". Ar fi necesară deci o decizie fermă, pentru ca opera bine începută să nu degenereze cu de la sine putere. Va trebui organizat un control constant, inclusiv din punct de vedere artistic, o implicare permanentă a artiștilor, de exemplu prin concursuri repetate, pe întreg parcursul lucrărilor. În cazul proiectelor de extindere importante, eventuale concur-

suri speciale, destinate amenajării diferitelor piețe, ar putea fi asociate avantajos concursurilor pentru edificiile situate în aceste piețe. Ar fi probabil cel mai bun mijloc de a crea o armonie între piețe și edificii, pentru că astfel ar fi concepute simultan. Dacă arhitectul participant la concurs nu ar fi constrîns să-și limiteze proiectul doar la un anumit „bloc" de clădiri, cum se întîmplă astăzi în general, dacă ar dispune dimpotrivă, de o mai mare libertate de mișcare, edificiile ar cîștiga în varietate, ar căpăta viață, în timp ce datorită sistemului de „blocuri", un fel de coșmar apasă chiar și asupra monumentelor fastuoase. Compoziția ortogonală cea mai elementară, care prezintă în operele maeștrilor Barocului o bogăție de motive, a fost redusă, sub influența atotputernică a sistemului dezastruos al parcelării, la o formă unică și pe deasupra și cea mai plictisitoare dintre toate, cubul.

Singură libertatea compunerii piețelor ar putea aduce mișcare și viață în ansamblul arhitectural, trebuind încă gîndite și regîndite multe detalii, pentru ca o extindere de oraș începută sub auspicii bune să nu devină un eșec. Intervenția într-un oraș este o muncă dificilă și de mari proporții. De fiecare dată, cînd studiem istoria unui oraș vechi și renumit, putem recunoaște cît de mult capital intelectual a fost investit, care aduce și va aduce mereu dobînzi sub formă de efecte admirabile. Observînd lucrurile mai îndeaproape, se poate remarca, la fel ca în viața materială, că suma dobînzilor este proporțională cu capitalul investit, iar dacă dorim să ne bucurăm de dobînzile efectului artistic, aceasta depinde de abilitatea cu care am plasat capitalul. Ar fi un lucru deplasat dacă ne-am pune problema mărimii capitalului intelectual investit într-un raster de „blocuri" moderne. Adesea, dimensiunile „blocurilor" și lărgimea străzilor sînt prestabilite prin decizia unei ședințe oarecare. Apoi, planul de parcelare a noului cartier ar putea fi la fel de bine realizat de primul copist sau contopist venit, dacă nu se pune accent pe o redare grafică de calitate. Astfel, investiția artistică va fi nulă, în consecință și impresia produsă va fi de asemenea nulă; de aici, bucuria locuitorilor pentru orașul lor va fi nulă și, în ultimă instanță, atașamentul lor și mîndria, într-un cuvînt patriotismul lor local va fi nul, după cum se poate observa la locuitorii orașelor noastre moderne, plictisitoare. Dacă privim lucrurile din acest unghi, poate va fi mai ușor să convingem epoca noastră predominant materialistă de importanța integrării dimensiunii estetice în construcția orașelor. S-a scris deja mult despre rolul artelor frumoase în economia națională. Acest rol este pe deplin recunoscut astăzi, fapt notabil pentru că valoarea artei ca ideal, ca finalitate în sine, poate chiar ca cel mai înalt scop al străduințelor culturale sau al oricărei activități umane este controversată. Dar așa cum arta are o valoare socială și economică, chiar și cei mai rigizi responsabili cu finanțele

municipale ar putea recunoaște în final că n-ar fi rău ca niște sume de bani să fie destinate cultivării artelor, profitîndu-se astfel și în ceea ce privește spiritul cetățenesc, patriotismul local și chiar de o dezvoltare eventuală a turismului.

Din orice punct de vedere am privi problema elaborării planurilor orașelor, ajungem întotdeauna la concluzia că a fost tratată în zilele noastre cu prea multă ușurință. Ar trebui să i se dedice mult mai multe studii aprofundate și, în special, să se întreprindă în sfîrșit acțiuni în favoarea aspectului artistic, pînă acum neglijat. Dar pentru a obține rezultate practice, sînt necesare energie și perseverență, pentru că o regenerare artistică a construcției orașelor înseamnă nici mai mult nici mai puțin decît eliminarea metodei folosite astăzi și înlocuirea tuturor normelor cu exact contrariul lor.

Pentru a rezuma într-o singură formulă elementele contradictorii pe care le-am expus pînă aici, să reamintim ce înseamnă actul vederii, mai ales mecanismul fiziologic care dă naștere percepțiilor spațiului, pe care se bazează toate efectele arhitectonice. Ochiul se găsește în vîrful piramidei de raze vizuale și obiectele pe care le privește sînt ordonate în jurul lui, în cerc, sau se apropie mai mult sau mai puțin de această dispunere concavă în raport cu privitorul. Acesta este principiul fundamental al perspectivei, care stă la baza operelor create cu atîta siguranță de maeștrii Barocului și prin care se pot obține, conform legilor naturii, efectele cele mai puternice. Acesta permite cuprinderea vizuală simultană a numărului maxim de obiecte situate în spațiu. „Blocul" modern oferă exact contrariul.

Într-un cuvînt, arta cere *concavitate* și valorificarea terenului destinat construcției cere *convexitate*.

Această afirmație este o contradicție și încă una din cele mai puternice. Vom pretinde însă unui plan urbanistic bun, să nu aplice nici una din cele două forme exclusiv ci, ținînd seamă de condiții, în fiecare caz particular, va trebui să conciliem abil cele două extreme, astfel încît să obținem un efect de ansamblu maxim, care va însemna o reușită economică, dar și una artistică.

Am indicat deja unul din procedeele general-valabile care se pot aplica în scopul realizării acestui compromis: el constă în abordarea priorității cerințelor artistice în organizarea pieților și străzilor principale și în sacrificarea părților secundare imperativelor economiei, sau altfel spus, sistemului de exploatare optimă a terenului. Se poate arăta însă că o parcelare regulată poate fi împăcată pînă la un anumit punct cu exigențele opuse ei de către artă. Pentru a demonstra acest lucru, vom comenta acum cîteva noi scheme. Figura 97 prezintă o biserică amplasată după modelul baroc (se poate compara cu cea din figura 98). Biserica *a* este încastrată,

determinînd forma pieței, închisă pe trei laturi, cu amplasamente potrivite pentru monumente sau fîntîni *g* și *h*. În această piață se deschide în fața bisericii o stradă de lățime medie. Clădirile vecine vor fi următoarele: prezbiteriul *b* care împreună cu cancelariile comunică direct cu sacristia; o școală de băieți *c*, amplasată astfel încît copiii să poată avea acces direct în biserică pe timp urît. Curtea cea mare *d* ar putea fi folosită ca teren de sport; ea este separată de biserică printr-un pasaj îngust, închis printr-un zid înalt. Cealaltă latură poate fi utilizată într-un mod asemănător, pentru o școală de fete *e* și o grădiniță pentru copii *f*. Pe cele trei parcele rezultate *c'*, *e'*, *i* s-ar putea construi case de raport sau alte școli, după nevoi. Curțile *d*, *f* pot fi plantate cu arbori sau cu arbuști, iar pereții lor acoperiți cu iederă. Tot astfel, spre fațada posterioară a bisericii s-ar putea amenaja o mică piață sau o alee relativ scurtă, plantată cu arbori. În această schiță am propus intenționat un exemplu dintre cele mai modeste ce ar putea constitui un prototip pentru o comună suburbană. Frumusețea pieței bisericii, liniștită și bine închisă, economiile considerabile realizate la construcția edificiului, ușurința accesului în biserică din prezbiteriu sau din școală, constituie avantaje evidente. Pentru o biserică oarecare de sat, oricît de mică ar fi, s-ar putea adopta o rezolvare asemănătoare: puținele dotări ale comunei (biserica, prezbiteriul, școala, poate chiar o fîntînă, o coloană a Fecioarei sau un mic monument) ar putea fi grupate astfel încît să formeze împreună cu plantațiile de arbori și un traseu de străzi bine conceput, un ansamblu de o deosebită unitate, al cărui efect ar fi astfel sporit.

Fig. 97

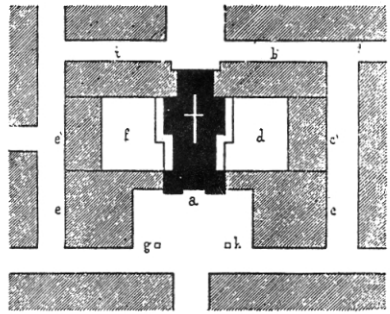
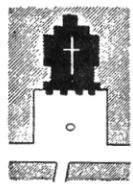


Fig. 98.

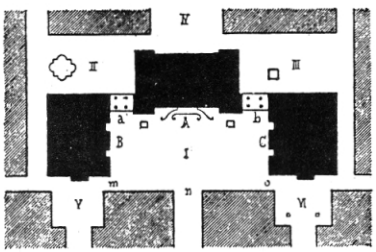


VIENA: Piaristenkirche și Piața.

În comunitățile urbane mai mari, este nevoie întotdeauna de o primărie situată în vecinătatea imediată a pieței comerciale, cu fîntîna sa, și alte clădiri administrative (bursa, casa de economii, muntele de pietate, muzeul orășenesc, halele, depozitele etc.). Toate acestea constituie un vast ansamblu construit pe care trebuie să-l repartizăm în mai multe corpuri de clădiri, iar după obișnuitul sistem de „blocuri", îi vom

atribui în planul de parcele un spațiu suficient de mare și aproape pătrat. Aceste premise puțin favorabile fiind create, singura posibilitate a arhitectului este de a amenaja mai multe curți în interiorul clădirii proiectate, în timp ce aspectul său exterior va fi cel al unui cub cu patru fațade sensibil identice, de aceeași înălțime, care nu pot fi văzute niciodată decît succesiv, observatorul fiind obligat să facă turul clădirii. Astfel va fi întotdeauna imposibil să se obțină o impresie de ansamblu a tuturor mijloacelor puse în operă și deci nu va fi obținut niciodată un efect maxim cu un efort minim.

Fig. 99.

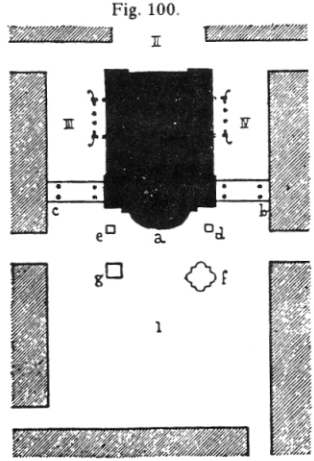


Dimpotrivă, dacă arhitectul, desenînd planul edificiului, ar fi avut libertatea să conceapă și piața și împrejurimile, problema ar fi putut fi abordată de la început într-un mod cu totul diferit. După cerințe, s-ar putea avea în vedere construcția diverselor edificii mai mari sau mai mici, grupate după principiul perspectivei privind concavitatea, astfel încît să formeze piețe publice de mare efect, în locul curților interioare, sumbre și pustii. Compoziția de ansamblu va fi diferită conform circumstanțelor, și cu cît arhitectul își va lua mai multe libertăți, cu atît soluțiile adoptate vor fi mai pitorești. Dacă nu se dorește îndepărtarea netă față de sistemul parcelar regulat, se poate imagina de exemplu dispunerea simplă din figura 99. Edificiul *A*, cu rampa sa comodă de acces, va constitui fundalul unei piețe *I* închisă pe trei laturi și decorată cu două monumente, două catarge sau cu două felinare mari amplasate de o parte și de alta. *B* și *C* ar fi clădirile secundare care ar comunica cu clădirea principală prin galerii amenajate deasupra arcadelor *a* și *b* destinate trecerii vehiculelor. Se va obține astfel o frumoasă piață, a cărei incintă va prezenta unitate de stil și ale cărei fațade monumentale vor fi utilizate mult mai bine pentru că ar fi posibil să fie văzute cîte trei simultan. În spatele pieței principale, cîte două fațade posterioare vor domina micile piețe II și III, apoi chiar și piețele IV, V și VI se vor bucura de vedere spre o fațadă. În sistemul de „blocuri", toate aceste fațade cu decorația lor monumentală ar rămîne ascunse în curți unde nimeni nu le-ar vedea. Fiecare dintre aceste piețe ar putea avea un caracter propriu; piața principală I ar putea fi în întregime înconjurată cu arcade prelungind pasajele *a* și *b* și care ar produce un frumos efect pentru că s-ar dezvolta fără întrerupere și ar putea fi percepute dintr-o privire; în plus, situate pe direcțiile de la II spre VI și de la III spre V, ele vor fi cu

siguranță utilizate. Piețele II și III ar putea realiza fiecare un efect propriu amplasînd în una din ele o fîntînă, în cealaltă un monument, într-o poziție diferită. Micile piețe V și VI vor avea un caracter deosebit, prin situarea la adăpost de circulație, fiind posibilă amplasarea unor restaurante sau cafenele cu terase sau chiar ridicarea unor monumente înalte (coloane votive). O articulare asemănătoare a complexului construit s-ar potrivi în special diverselor construcții ale unei mari universități, ale unei academii sau ale unei școli tehnice superioare. Pe o latură s-ar găsi de exemplu laboratorul de chimie și diversele colecții, pe cealaltă, institutul de anatomie și restul facultății de medicină; în centru, clădirea principală. Dacă libertatea ar fi mai mare, problema pusă arhitectului ar fi cu mult mai plăcută decît aceea de a forța totul să se grupeze într-o clădire cubică rigidă, lipsită de vreun rezalit mai important.

Să examinăm un ultim exemplu: amplasarea unui teatru. Din cauza pericolului de incendiu, acest tip de edificiu trebuie izolat. Totuși, aplicîndu-i motivul porților sau al arcadelor, pe care urbanismul modern din păcate l-a uitat, se poate realiza integrarea unui teatru în incinta unei piețe închise. La etajele lor superioare, aceste arcade ar avea galerii care ar putea deveni perfecte ieșiri în caz de incendiu. Dacă ar fi construite din materiale rezistente la foc, ele nu numai că nu ar constitui un pericol, ci terasele lor, dalate cu piatră, ar fi și o bună bază de operații pentru pompieri. Aplicînd astfel principiile înaintașilor la condițiile moderne, am obținut situația tipică din figura 100. Proeminența rotunjită a sălii de spectacole *a* conduce la retragerea clădirii spre latura de fund a pieței I, lucru ce antrenează și retragerea porților *b* și *c* cît și dispunerea felinarelor decorative *d* și *e*, a monumentului *g* sau a fîntînii *f*. Fațada posterioară ar putea constitui pentru piața II un perete decorativ monumental binevenit, în timp ce largile străzi III și IV, cu rampele lor de acces, ar oferi locurile cerute pentru parcarea vehiculelor, evitînd ca acestea să afecteze armonia pieței principale.

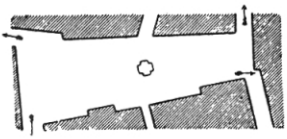
Fig. 100.



Toate aceste tipuri elementare au fost voit adaptate cît mai mult unei parcelări moderne regulate, spre a arăta că nici închiderea piețelor, nici celelalte exigențe estetice nu ar implica pregătiri speciale sau sacrificii

exorbitante. De fapt, ar fi suficient să se rezerve pentru construcții de acest gen, spații puțin mai mari și să se deseneze o rețea de drumuri ceva mai potrivită decît sistemul ortogonal, aceasta nefiind oricum greu de prevăzut. Ar fi suficient ca intersecțiile din colțurile pieților (cum se observă în figurile 98, 99, 100) să fie evitate, iar străzile să debușeze din direcții opuse, ca în figura 101. Conform acestui vechi model de calitate, figura 102 ar putea fi considerată ca o schemă tip pentru micile piețe, prin modul în care debușează aici străzile și în care sînt dispuse monumentele și fîntînile. Această metodă ar permite chiar aplicarea parcelării, după cum se observă dintr-o privire în figura 103, această variație a sistemului ortogonal oferind în plus avantajul (vezi pag. 92) repartizării circulației între diferitele străzi ce intră în piață. Dar nu vom comite o eroare mai mare decît dacă vom ridica acest detaliu de parcelare la rangul unei noi reguli, și o vom aplica fără discernămînt unui cartier întreg. Repetarea la nesfîrșit a aceleiași forme de parcelare trebuie cu siguranță evitată din principiu, deoarece reproducerea mecanică a aceluiași traseu de stradă este plictisitoare în sine și insuportabilă pentru sensibilitatea noastră. Ar trebui, dimpotrivă, să aducem în mod deliberat cea mai mare varietate în rețeaua stradală, iar schema din figura 103 nu ar trebui utilizată decît în anumite ocazii, în special în locurile unde va trebui să se construiască într-o zi un ansamblu de edificii monumentale și piețe mai importante. Chiar și libertatea din cartierele de vile duce la monotonie dacă suprafața pe care se exercită este foarte mare.

Fig. 101.



VIENA : Neuer Markt.

Fig. 102.

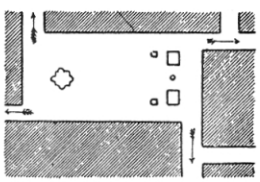
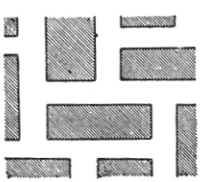


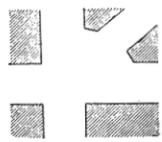
Fig. 103.



Singurul caz în care este necesară dispersarea traficului, este acela în care mai multe străzi converg într-o intersecție, tot atît de incomodă pentru circulație pe cît este de puțin agreabilă privirii (fig.104). Această formă îndrăgită în amenajările moderne ar trebui să fie radical suprimată atunci cînd nu este decît o consecință a parcelării. Metoda de a suprima aceste spații încîlcite nu este greu de imaginat. Se poate vedea în figura 105 că este de ajuns ca o parcelă construită neregulat

să se substituie acestei piețe neregulate. Se aplică astfel pur și simplu înțeleapta regulă a înaintașilor, care constă în a muta toate neregularitățile supărătoare în zona nevăzută, adică în interiorul parcelelor construite, și a le distribui în masa zidurilor, ceea ce înseamnă de fapt suprimarea lor.

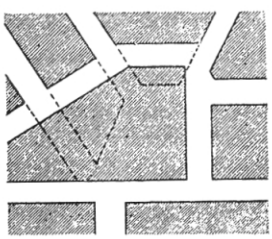
Fig. 104.



Soluția de detaliu a unei asemenea probleme va lua forme diferite de la un caz la altul. Dacă două sau trei drumuri principale se intersectează, acestea vor trebui păstrate și doar debușeurile străzilor secundare vor fi suprimate. Prin devierea, curbarea, frîngerea, modificarea unghiului străzilor s-ar putea evita intersecțiile supărătoare și astfel am putea găsi pretextul de a introduce în planul străzilor neregularități pe care va trebui să le păstrăm cu orice preț, dacă dorim să combatem banala regularitate ce amenință să ne invadeze de cînd planurile sînt elaborate la planșetă. Sau, eventual, ar fi indicat să se amenajeze chiar lîngă o astfel de intersecție o grădină publică înconjurată de o incintă de locuințe.

Studiul nostru trebuie să fi demonstrat suficient că nu este necesară conceperea șablonardă a planurilor orașelor moderne conform rutinei zilelor noastre și nici să se renunțe la toate frumusețile artei și la realizările trecutului. Nu este adevărat că circulația modernă ne constrînge sau că exigențele igienei ne obligă la acest lucru. Doar absența gîndirii, comoditatea și lipsa de bunăvoință l-au condamnat pe cetățeanul orașelor moderne să trăiască toată viața în cartiere informe și să suporte spectacolul abrutizant al etern acelorași imobile de raport și aliniamente de fațade. Desigur, blînda putere a obișnuinței tocește sensibilitatea noastră și ne face mai puțin vulnerabili la aceste impresii. Dar să încercăm să judecăm ceea ce simțim venind de la Florența sau de la Veneția și violența cu care această fadă modernitate din jurul nostru ne lovește la întoarcere. Poate este unul din motivele profunde pentru care fericitul locuitor al acestor splendide orașe nu încearcă nevoia de a le părăsi, în timp ce noi ne refugiem în fiecare an cel puțin pentru cîteva săptămîni în mijlocul naturii spre a putea suporta din nou orașul pentru încă un an.

Fig. 105.



XII

EXEMPLU DE AMENAJARE DUPĂ PRINCIPII ARTISTICE

În capitolul precedent au fost alese, în mod intenţionat, formele cele mai simple ale organizării urbane, în scopul evaluării şi corectării lor conform scării valorice a trecutului. Pentru a completa acest studiu, ne rămîne să prezentăm acum şi un exemplu de ansamblu monumental de amploare mare. Nu există metropolă modernă mai potrivită acestui scop decît Viena, care a făcut obiectul uneia din cele mai mari extinderi, graţie unor mijloace excepţionale. Aceste operaţii au fost întreprinse într-o perioadă uluitor de favorabilă, care a determinat în întreaga Europă centrală înflorirea artei şi a esteticii. În plus, pe de o parte această epocă dispunea de experienţa muncheneză în materie de construcţii, iar pe de altă parte de puternica efervescenţă declanşată de studiul stilurilor, care nu se încheiase încă, în timp ce o deosebită animaţie stimula spiritele.

Această mare operă nu a fost atacată numai cu entuziasm, ci şi cu prudenţă, şi dacă aşteptările privind efectul artistic al noului ansamblu nu par a fi astăzi confirmate în întregime, putem totuşi, analizînd detaliat condiţiile date, să afirmăm anticipat, că nimic nu este compromis încă, cum consideră unii, şi că toate lipsurile pot fi completate fără dificultate. Gigantica operă, în stadiul ei actual, nu trebuie considerată încă desăvîrşită.

E adevărat, edificiile monumentale sînt terminate şi nu mai pot fi modificate. De fapt, nici nu dorim acest lucru, căci sîntem fericiţi să le constatăm reuşita. Nu putem spune însă acelaşi lucru despre pieţele şi străzile care le însoţesc. În ceea ce priveşte efectul lor artistic, totul este greşit şi prost conceput. Şi totuşi această parte a ansamblului, parcelarea propriu-zisă, ar fi putut să fie ireparabil de prost realizată dacă nu s-ar fi procedat cu atîtea precauţii. Trei idei fundamentale au permis ca

amenajările realizate să fie azi viabile. În primul rînd s-au păstrat libere spaţii cît mai mari, ceea ce asigură posibilitatea dezvoltării ulterioare. În al doilea rînd, în mod intenţionat, planul extinderii nu s-a îndepărtat de modelul parizian. Astfel, s-a cîştigat în amploarea concepţiei şi s-au menţinut şi afirmat cîteva reminiscenţe ale principiilor baroce, cum ar fi perspectiva asupra palatului Schwarzenberg şi organizarea pieţei cu acelaşi nume. Fără îndoială, modelul baroc vienez era mai apropiat decît acest ocol prin Franţa. Tipurile pariziene sînt doar replici ale Barocului, în timp ce în Viena existau cele mai splendide exemple originale. Dar să fim drepţi. Pe atunci, Barocul nu semnifica încă nimic, dimpotrivă, era stilul cel mai blamat şi era sinonim cu stricăciune, urîţenie şi degenerare. A treia idee se dovedeşte cea mai înţeleaptă din punct de vedere organizatoric. Conform ei s-a început în mod deliberat cu realizarea părţilor cele mai puţin importante, lăsîndu-se pentru mai tîrziu construirea marilor edificii monumentale şi pentru final complexul cel mai important, cel al muzeelor şi al Hofburgului. S-a procedat astfel prevăzînd ce avea să se întîmple într-adevăr: în cazul unui program de construcţii de o asemenea anvergură forţele artistice se dezvoltă şi trebuie să se maturizeze pentru a fi capabile de realizări desăvîrşite. Astfel încît, aceste forţe au crescut o dată cu obiectivele, pentru ca în final să se găsească la timpul potrivit maestrul demn să realizeze maiestuoasa „Burgplatz" (vezi pag. 113).

Un singur lucru s-ar putea spune – care a şi fost deja spus – şi anume că artistul, capabil de a concepe un proiect atît de grandios pentru Dresda, ar fi trebuit chemat mai din timp. Dar şi această afirmaţie necesită o nuanţare, căci la acea dată, G. Semper trăia necunoscut la Zürich şi planul propus de el pentru Dresda era ca şi uitat. Pe de altă parte, cunoscătorii în materie de evoluţia artei din ţara noastră s-ar putea îndoi că un proiect de extindere urbană, al lui Semper, ar fi putut fi înţeles şi ar fi fost recomandat spre realizare într-o perioadă în care mulţi puneau la îndoială posibilitatea unei operaţii constructive atît de importante şi priveau totul sub un unghi şi mai îngust decît cel de azi. Un proiect gigantic de extindere urbană, conceput în spirit antic, ar fi fost considerat probabil o utopie. Pentru a accepta realizări de mare anvergură, epoca însăşi trebuia să se maturizeze. Acest proces s-a încheiat şi astfel Semper a fost chemat la timp. Dacă ar fi fost chemat mai devreme, ideile sale, prea ample pentru puterea de înţelegere a contemporanilor, ar fi rămas pe hîrtie, în timp ce astăzi ele se apropie de o finalizare fericită.

În consecinţă, situaţia actuală este următoarea: edificiile sînt o reuşită, nu şi parcelarea. Din fericire însă, există suficient spaţiu liber pentru a repara greşelile.

Exemplele reale vor demonstra probabil cel mai limpede acest lucru,

astfel încît trecem direct la descrierea schițelor prezentate, care cuprind transformările parțiale ale extinderii urbane vieneze.

Figura 106 prezintă transformarea pieței din fața Bisericii Votive. În stadiul actual, aceasta este unul din acele spații încîlcite, care se formează la fiecare inflexiune a schemei ortogonale, cu toate defectele proprii acestui gen de spații. Piața nu este separată de străzi (str. Währinger și str. Universității) și se confundă efectiv cu acestea. Nici nu poate fi vorba în acest caz de o impresie artistică închegată. Biserica Votivă, Universitatea, laboratorul de chimie și diferitele clădiri de locuințe se înalță izolat, lipsite de orice relație reciprocă și de orice efect de ansamblu. În loc să se pună reciproc în valoare prin dispunere și acord, fiecare edificiu execută o melodie proprie, în altă tonalitate. Dacă privim simultan Biserica Votivă în stil gotic, Universitatea cu cel mai pur stil renascentist și clădirile de locuit construite pentru diferite gusturi, este ca și cum am asculta în același timp o fugă de Bach, finalul unei opere mozartiene și un cuplet de Offenbach. Insuportabil! De-a dreptul insuportabil! Doar nervii tari nu ar fi impresionați neplăcut! Efectul brutal pe care îl produc cele două cupole etc. pe strada Währinger contrastează cu noblețea și delicatețea Bisericii Votive. Fațadele acestor locuințe sînt concepute pompos și executate cu abilitate, dar se potrivesc oare cu Biserica Votivă?! Cupola gen pagodă, mai ales, rănește privirea și devine supărătoare în dorința de a depăși în efect cupola vecină, mai veche. Cum oare s-ar putea naște aici un efect artistic armonios al întregului ansamblu dacă fiecare arhitect nu dorește altceva decît să pună în umbră opera vecinului și, dacă e posibil, să-i anuleze efectele. Astfel de situații se aseamănă probabil acelora din teatru, în care efectul unei scene importante este distrus, atunci cînd personajele secundare vor să se arate mult mai importante decît protagoniștii și nu sînt temperați de energia directorului sau a regizorului. Într-un astfel de caz, o mînă forte, cea a regizorului-urbanist, e necesară chiar de la atribuirea permisului de construire, cu atît mai mult cu cît în construcții, cel mai adesea, greșelile nu pot fi corectate.

În cazul de față, o ameliorare este totuși posibilă grație celui de-al doilea defect principal al acestei așa-zise piețe, și anume dimensiunile ei exagerate. Acest gol fără limite face tot posibilul pentru a reduce la minim efectul splendidei Biserici Votive. Să ne imaginăm acest edificiu în locul bisericii Notre Dame din Paris, a domului Sf. Ștefan din Viena. Ce minunat! Invers, să ne imaginăm domul Sf. Ștefan în locul Bisericii Votive, pierdut în această monstruoasă piață, informă și pustie. Efectul său ar scădea simțitor. Numai amplasamentul și parcelarea stîngace sînt de vină în acest caz pentru desele observații de genul: Biserica Votivă este prea mică, arată ca o machetă și are un aspect ciudat, mai ales văzută din lateral.

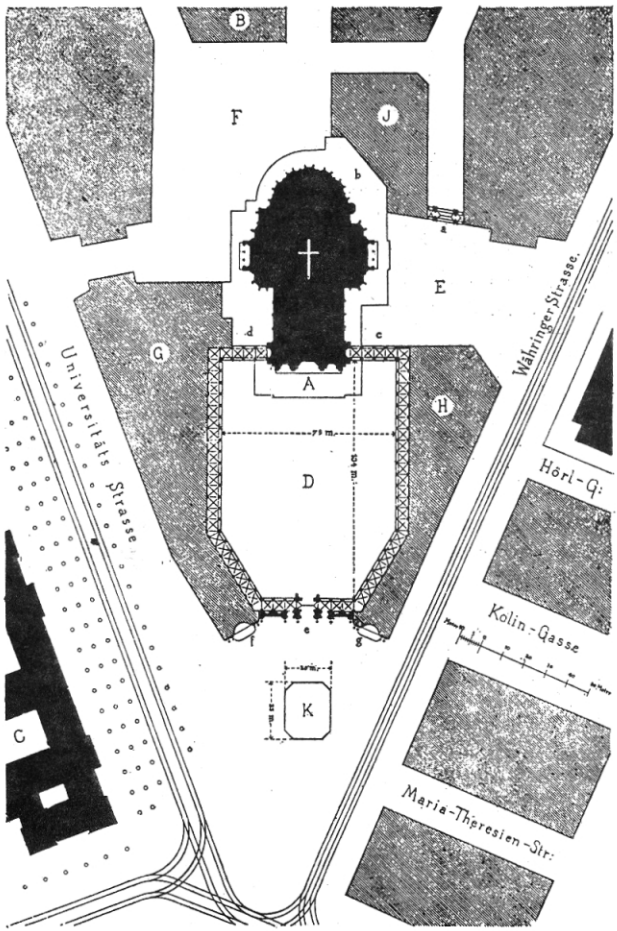


Fig. 106. Proiect pentru remodelarea pieței Bisericii Votive.

Ambele observații sînt corecte, dar cauza acestui efect dezamăgitor nu se află în edificiul propriu-zis realizat cu măiestrie, ci în organizarea pieței. S-a arătat deja, că o biserică gotică nu suportă amplasamente izolate de alte clădiri, și nici să fie văzută lateral de la mare distanță.

Cu acestea, rădăcinile răului au fost descoperite. A indica remedii nu mai este un lucru greu. Efectele arhitecturale prezente trebuie disociate și calitățile Bisericii Votive puse în valoare, conform experienței altor construcții asemănătoare și învățămintelor rezultate din vechile piețe ale catedralelor, atît de reușite. Efectele unui dom gotic, care ar trebui exploatate la maximum printr-o organizare abilă a pieței, sînt cele produse de fațada principală, cu turnurile înalte, care necesită o piață amenajată în profunzime. La fel efectele produse de fațada laterală, din a cărei imagine ar trebui excluse turnurile și căderea asimetrică a corului și, în sfîrșit, efectul original al coronamentului capelelor, care este cel mai bine pus în valoare de o direcție oblică a privirii, care produce suprapuneri perspective ale arcelor butante și ale numeroșilor pilaștri. Schița din figura 106 arată cum toate aceste exigențe pot fi astăzi respectate datorită dimensiunilor considerabile ale spațiului rămas liber. Conform schiței, în fața bisericii este prevăzut un mare atrium, care trebuie să pună în valoare fațada principală și să neutralizeze ambianța înconjurătoare improprie prin ocuparea parcelelor *G* și *H*. Cu cei 75 metri lățime (o dată și jumătate mai lată decît piața San Marco) și cei 104 metri lungime, această piață este mult prea mare, în comparație cu exemplele reușite ale piețelor vechi.

Pentru atrium ar fi suficient, conform modelului antic, un spațiu pătrat, a cărui latură să nu depășească cu mult lățimea fațadei principale a bisericii. Piețele vechi, în marea lor majoritate, ocupă o suprafață de teren apropiată de cea pe care o ocupă biserica respectivă. Dacă se dorește o piață cît mai mare și impozantă, suprafața acesteia poate fi aproximativ de trei ori mai mare decît cea a sanctuarului. Un spațiu mai mare ar defavoriza efectul și va fi disproporționat față de edificiu. Pentru atriumul *D* vom adopta dimensiunile maxim posibile, justificate în acest caz de lărgimea Ring-ului și de obișnuința privitorilor de a vedea în acest loc mărimi excepționale. Arcadele cu arce frînte ar trebui să fie grațioase ca detaliu, poate chiar ornamentate în stilul bisericii (fiind desigur tot din piatră), dar în așa fel încît să sublinieze efectul fațadei. Din acest motiv, arcadele înseși ar trebui să fie zvelte și elonsate și lipsite de nivele superioare. În același timp, clădirile *G* și *H* din spatele lor trebuie să fie doar atît de înalte cît să ascundă oricărei direcții de privire ascendentă cupolele bombastice ale casei de economii. Aceste direcții de privire ar trebui să limiteze dezvoltarea pe înălțime a noilor construcții, care să fie mai joase spre atrium și mai înalte spre stradă. La intrările *c*, *d*, *e* și în colțurile pieței, pasajul

acoperit continuu ar putea fi înzestrat cu ceva mai multă monumentalitate. Laturile lungi ar putea fi îmbogățite treptat cu monumente, fresce ș.a. astfel încît, în final, spațiul să se umple cu opere de artă ca renumitul Camposanto din Pisa sau alte locuri asemănătoare. Atunci, centrul acestei frumoase piețe degajate, ar fi capabil și el să primească o abundență de monumente mari și mici. Actuala suprafață, informă și lipsită de orice coerență, nu corespunde din acest punct de vedere. Și-ar găsi locul aici și una sau două fîntîni, mai ales că acestea au împodobit dintotdeauna atriumul, ca și plantațiile bine concepute. O asemenea grădină ar trebui să lase liber spațiul din fața bisericii, ca și o fîșie lată de-a lungul axului ce leagă punctele *e* și *A*. De o parte și de alta a intrării principale *e*, de-a lungul aripilor oblice, cîțiva copaci și boschete, chiar înalte, nu ar dăuna efectului de ansamblu. Acest atrium, ca loc de recreere pentru copii și adulți, ar oferi mai mult decît actualele amenajări întinse și totuși lipsite de destinație.

Importantă nu este suprafața absolută, ci organizarea ei corectă. În condițiile actuale, în care această piață este expusă tuturor capriciilor vîntului și vremii, canicule și prafului, ca și zgomotelor străzii și eternului claxon al tramvaielor, este evident că nu poate fi vorba de avantajele igienice, care sînt invocate azi totdeauna, cînd un spațiu este lăsat liber. De aceea, deșertul de nisip din acest loc este mai totdeauna pustiu. În timp ce atriumul proiectat, apărat de vînt și praf, eliberat de tumultul străzii, bogat în locuri de odihnă umbrite, amplasate sub arcade sau între boschetele de lîngă intrare, va fi cu siguranță vizitat cu plăcere. Aripile oblice, din apropierea intrării, ar putea adăposti foarte bine magazine, mai ales de răcoritoare, iar în colțurile ascunse s-ar putea amenaja accese către grupuri sanitare supravegheate, evitîndu-se pe întreaga suprafață a pieței, orice legătură directă cu canalizarea, pentru a păstra curat aerul. În complexele *G* și *H* ar putea fi instalat și un mic post de poliție, accesibil dinspre arcade. Astfel dotată, piața *D* ar putea oferi, din punct de vedere igienic, mai mult decît actuala piață-mamut, care în ciuda cheltuielilor mari de întreținere, nu oferă nici un avantaj din cauza lipsei de organizare. Lăsăm în seama cititorului cu astfel de înclinații, posibilitatea de a-și imagina efectul artistic. S-ar găsi destui artiști, care ar putea rezolva corespunzător problema și în acest fel am dat și un exemplu pentru cum ar trebui procedat, pentru a investi capital spiritual-artistic într-o amenajare urbană. Trebuie formulate temele și le vor urma soluțiile artistice; dacă se începe însă cu rasterul de blocuri, care nu conține teme artistice, nu e de mirare dacă soluțiile artistice nu vor exista.

Aspectul exterior al clădirii *G*, o prelungire a celor din strada Universității, ar trebui „acordat" clădirilor existente, la fel și aspectul

exterior al imobilelor de locuit de pe suprafaţa *H*. Astfel nu rămîne de rezolvat decît porţiunea frontală a întregului ansamblu, cea orientată către Ring. Acesteia i-ar fi necesară în primul rînd o poartă în arc impozantă, care n-ar trebui tratată în stil gotic, ci mai bine în stilul Renaşterii italiene, ca Universitatea, pentru că vor fi privite simultan. Nu este necesară unitatea de stil cu interiorul atriumului, pentru că acest element de arhitectură urbană nu poate fi văzut simultan cu Biserica Votivă sau arcadele atriumului, acestea fiind în stil gotic. Conflictul dintre stiluri ar fi astfel înlăturat, prin strămutarea graniţei stilistice în grosimea zidurilor, aşa cum se ascund şi neregularităţile parcelării. Trebuie urmată aceeaşi regulă, conform căreia elementele ce pot fi văzute simultan trebuie să se potrivească, iar tot ceea ce nu se vede va fi neglijat. Astfel, sîntem conduşi pe urmele efectului real şi nu ne putem rătăci niciodată. Alături de elementul central, asemănător unui arc de triumf, din *e* ar rezulta în *f* şi *g* alte două faţade, mai înalte, care ar constitui amplasamentul ideal pentru două fîntîni. Odată realizată această propunere de amenajare, în faţă ar rămîne spaţiu suficient pentru amplasarea unei a doua biserici votive, dovadă a dimensiunilor enorme ale pieţei. Acesta ar fi locul potrivit *K* pentru un monument de mari dimensiuni. Presupunînd că de la *f* la *g* fundalul arhitectural va fi neîntrerupt, un monument amplasat aici ar produce un asemenea efect încît orice sculptor ar fi fericit să propună un proiect în acest loc.

Celelalte cerinţe se îndeplinesc şi mai simplu, ca de la sine. Prin construirea parcelei *I* de lîngă poarta *a* se naşte piaţa *E*, recomandabilă pentru vederea laterală. Poarta *a* ar trebui să închidă latura dreaptă a pieţei şi ar corespunde intrărilor din *c*, fără a crea o simetrie plicticoasă şi rigidă, într-un loc în care aceasta nu s-ar potrivi nici din punctul de vedere al ansamblului pieţei şi nici din cel al frontului bisericii, şi el asimetric. În *b* spaţiul ar trebui strangulat pe cît posibil şi în orice caz interzis circulaţiei autovehiculelor, pentru a favoriza contrastul faţă de spaţiile deschise. Din acelaşi motiv, clădirile din *d* au fost apropiate cît mai mult posibil de biserică, pentru ca cele două laturi formate din faţade asemănătoare să producă efecte diferite: unul în situaţia degajării lor, altul în cazul unei densităţi constructive mari, ca la majoritatea domurilor vechi. Astfel şi trecerile spre atrium (*c* şi *d*) vor avea aspecte diferite unul faţă de celălalt, una fiind compusă din patru, cealaltă din trei deschideri. Nici ideii de a muta prezbiteriul din *B* în *J* şi de a-i crea o legătură directă cu biserica nu i se poate reproşa din punct de vedere pur artistic nimic. Piaţa *F* corespunde complet ultimei condiţii: aceea de a pune în valoare, printr-o perspectivă de suprapuneri, corul, alte observaţii nemaifiind necesare.

Piaţa primăriei constituie un caz asemănător. Nici aici nu se poate obţine un efect de ansamblu, căci aşa numita piaţă este un teren deschis,

lipsit de unitate şi de direcţionarea efectelor artistice într-un sens anume, pentru că şi aici spaţiul liber se extinde mult prea mult. Să ne imaginăm noua primărie amplasată într-un spaţiu mai restrîns, gemînd de lume; de exemplu, în oraşul vechi, lîngă Graben. Aici, clădirea ar produce un efect copleşitor, în timp ce, pe amplasamentul actual, nu pare nici pe departe atît de colosală, din care cauză vizitatorii străini sînt toţi dezamăgiţi şi afirmă că, privind desenele, îşi imaginaseră o clădire mult mai mare.

Există cîteva puncte în grădinile laterale, din care privită, construcţia pare de o înălţime gigantică. Dacă în momentele premergătoare acelora în care am perceput această imagine, am privit primăria din poziţia nefavorabilă de pe Ring, este ca şi cum am privi brusc printr-o lupă. Aproape că nu-ţi vine să-ţi crezi ochilor, atît de tare s-a schimbat scara aparentă în urma efectelor contrastante. Fără îndoială, primăria Vienei necesită o piaţă închisă, dezvoltată pe lăţime, de dimansiuni mici şi tratată stilistic corespunzător.

Amplasamentul actual al noului Burgtheater este şi mai nefavorabil. Dintr-un edificiu minunat ca acesta, cu atîtea faţade monumentale, vechii maeştri ar fi obţinut o bogăţie extraordinară de efecte ! Fiecare colţ din spate, casa scării pe de-o parte, scena pe de alta formează în sine cîte o jumătate dintr-o piaţă minunată. Unde a rămas însă cealaltă jumătate ? Piaţa *K* de pe latura orientată spre strada Teinfalt este iremediabil pierdută. Faţada posterioară, care ar fi putut fi amenajată perfect ca front al unei pieţe, nu mai poate fi pusă nici ea în valoare. Singur colţul dinspre strada Löwel ar putea fi dezvoltat într-o frumoasă piaţă *J*, pentru că aici mai este încă spaţiu liber. Astfel şi clădirea ar putea fi scoasă din izolarea ei actuală în care zace, lipsită de orice relaţie, ca un bloc abandonat. Cea mai tristă însă este situaţia faţadei principale dinspre Ring. Forma de ansamblu a edificiului necesită aici un cu totul alt anturaj. Decroşul rotunjit cere în mod clar o contracurbă în trotuar, între punctele *n* şi *o* (vezi figura 107) ca şi o retragere a circulaţiei. Contrar acestora, şinele tramvaiului trec foarte aproape de clădire, cu o agresivitate care răneşte simţurile sensibile.

Senzaţia astfel produsă este exact aceea creată de proasta creştere a unora, care în timpul unei convorbiri se apropie fizic atît de mult de interlocutor, sfîrşind prin a-l prinde de un nasture al redingotei. Ne retragem, dar celălalt ne urmăreşte, pînă cînd aproape ne atinge cu nasul. Şi cînd, în sfîrşit, am scăpat de agresor, răsuflăm uşuraţi. Acesta este tipul de agresivitate, cu care tramvaiul se apropie de faţada nobilului edificiu, tocmai în punctul în care ar fi fost necesară o degajare a spaţiului. Linia de tramvai trebuie deci deviată şi anume, cel mai bine, pe porţiunea cuprinsă între Parlament şi Biserica Votivă. Ar putea fi foarte bine mutată pe strada

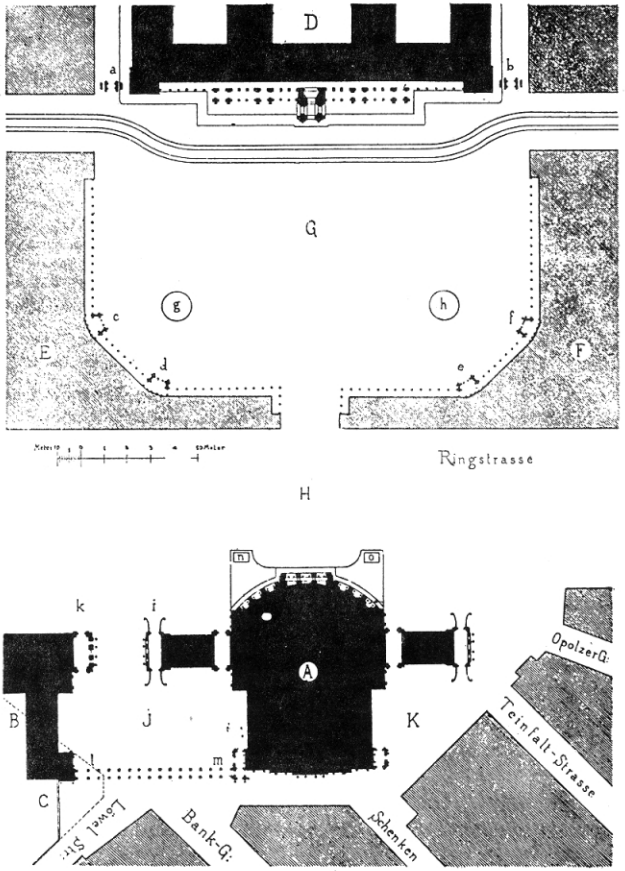


Fig. 107. Proiect pentru remodelarea pieței Primăriei.

Reichsraths, trecînd prin dreptul primăriei care, datorită dezvoltării în lungime, va suporta o astfel de vecinătate.

Acestea ar fi condiţiile necesare reorganizării pieţelor din această zonă şi din ele se naşte schiţa din figura 107.

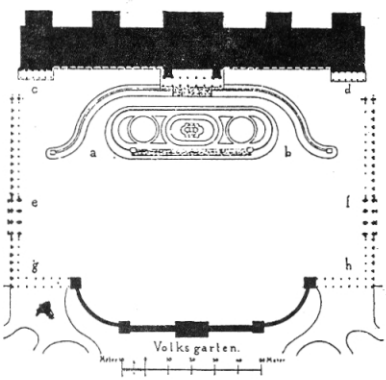
Prin construirea parţială în spaţiul liber mult prea mare, s-ar creă o piaţă a primăriei *G*, al cărei unic rol ar fi acela de a realiza, pornind de la arhitectura primăriei, o imagine urbană originală. Pentru atingerea acestui scop, formele arcadelor laterale ale primăriei ar trebui să înconjoare piaţa, şi în colţurile *c*, *d*, *e*, *f* ar trebui construite patru foişoare, care să corespundă celor patru turnuri mai mici din faţada primăriei. Arcadele şi foişoarele ar trebui să fie ceva mai mici ca dimensiuni şi mai puţin pompos executate pentru ca impresia de măreţie produsă de primărie să fie întărită. Din acelaşi motiv, clădirile de pe parcelele *E* şi *F* nu ar trebui să atingă înălţimea uzuală a imobilelor, ci ar trebui să fie cu 0,2 ÷ 0,3 mai joase. În *H* o spărtură în frontul pieţei de lărgimea unei străzi ar permite şi din punctul *A* o perspectivă lungă asupra turnului. În *a* şi *b* frontul pieţei ar putea fi închis cu monumente asemănătoare arcelor de triumf, care ar putea, de exemplu în cazul monumentului lui Skaliger din Verona, să poarte deasupra unui baldachin central cîte o statuie ecvestră mai mare decît cea din Verona, reprezentînd, să zicem, eroi din lupta pentru apărarea Vienei contra turcilor. Alte monumente mai mici, ar putea fi ridicate în dreptul foişoarelor *c*, *d*, *e* şi *f* şi numeroase altele ar putea fi expuse de-a lungul marginilor pieţei. În *g* şi *h* ar putea fi instalate fîntîni, dar mai bine ar fi dacă s-ar construi pavilioane de muzică, care ar permite permanent organizarea unor concerte. Pe o latură a pieţei s-ar putea găsi o mare cafenea, pe cealaltă un restaurant. Este evident că această reorganizare ar atrage mai mulţi oameni în zona primăriei şi ar rezolva conflictul stilistic dintre diferitele edificii ce pot fi percepute simultan. Din schiţa planului reiese limpede şi formarea pieţei *J*. Clădirea propusă *B*, gîndită simetric faţă de teatru şi putînd fi destinată direcţiei teatrului sau altor funcţiuni independente de el, ocupă puţin din grădina publică *C*. S-ar putea construi aici (între punctele *l* şi *m*) o colonadă al cărei nivel superior ar putea fi o pasarelă de legătură între cele două clădiri. În *n* şi *o*, sau poate în puncte chiar mai depărtate, ar rezulta două amplasamente ideale pentru monumente.

Închiderea ansamblului înspre Universitate şi Parlament se poate vedea în figura 109.

De o parte şi de alta a Primăriei au fost rezervate două parcele de formă identică Universităţii şi Parlamentului, alegîndu-se ca faţade principale – cu rampele de acces – cele orientate spre Ring. A fost o alegere bună, deşi umbrită de dezavantajul unui spaţiu insuficient pentru rampe.

Acest dezavantaj a fost mai supărător în cazul Parlamantului şi chiar a declanşat o lungă bătălie, în final cîştigată de către Ring. Fără îndoială, cauza tuturor neplăcerilor acestei zone principale a extinderii urbane, zonă cuprinsă între muzee şi Biserica Votivă, este în mare măsură Ring-ul. Este cazul Universităţii, pentru care greu s-ar mai putea crea un spaţiu liniştit, corespunzător demnităţii, importanţei şi caracteristicilor arhitecturale ale clădirii. La fel în cazul Parlamentului, unde însă o reorganizare mai este posibilă. Nu există probabil exemplu mai bun ca acesta pentru a ilustra contradicţia dintre clădire şi piaţă, completa nepotrivire a soluţiei. Clădirea în sine aparţine, din punct de vedere stilistic, prin forma de templu a rezalitelor şi prin detalii, aşa-numitei Renaşteri greceşti. Gruparea maselor (edificiu central, pavilioane de colţ, legate prin aripi alungite, rampa, micul parter floral) indică însă un ansamblu conceput în barocul cel mai pur cu putinţă, de o frumuseţe ieşită din comun, despre care vechii greci nu aveau nici cea mai mică idee. Este un palat baroc, reprezentat aici prin principalele sale trăsături, inclusiv nelipsitul parter floral, chiar dacă doar schiţat (vezi figura 108 între *a* şi *b*). Ce se întîmplă însă cu dezvoltarea exterioară a acestor motive ? Se poate refuza unei clădiri, al cărei efect se bazează pe perspectiva lungă, acel spaţiu din faţa ei, în care să ne putem retrage un pas pentru a o admira ? Ar trebui să credem că acest lucru nu este posibil, dar urbanismul modern, în incapacitatea totală de a înţelege măcar, dacă nu de a îndeplini condiţiile artistice, a reuşit şi această „performanţă". Numai adaptarea treptată la situaţie, începînd chiar din timpul construcţiei, face suportabilă starea actuală; în sine (din punct de vedere artistic), această contradicţie brutală este aproape insuportabilă. Aici Ring-ul trebuie să dispară şi trebuie realizat spaţiul necesar clădirii. Abia atunci edificiul îşi va dezvălui întregul farmec. Azi se poate întrezări în timpul iernii o mică parte din acesta, dacă venind dinspre templul lui Theseus, priveşti printre copacii desfrunziţi ai grădinii publice şi ai Ring-ului această capodoperă, atît de bine concepută pentru

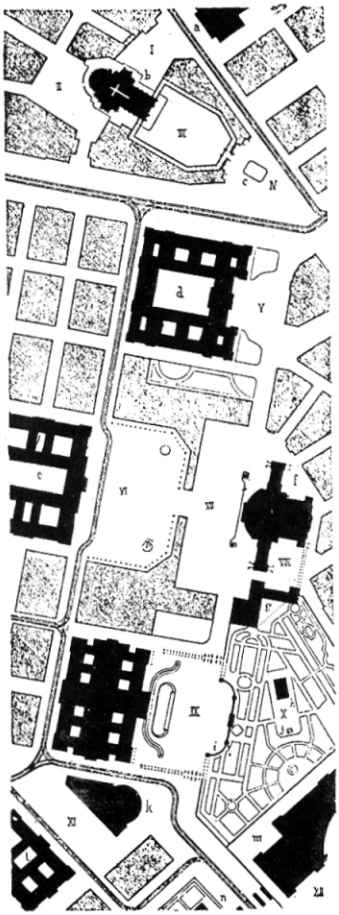
Fig. 108.



Proiect pentru amenajarea pieţei din faţa Parlamentului.

perspective îndepărtate. De fapt se poate spune că vienezii încă nu şi-au văzut Parlamentul, pentru că direcţiile corecte de privire sînt obturate de Ring. E ca şi cum un tapet preţios a fost lipit pe dos, căci toate frumuseţile arhitecturale ale edificiului nu sînt puse în valoare, nu se pot exprima cu întreaga lor forţă văzute de pe Ring. Această situaţie a Parlamentului s-ar mai putea corecta. O încercare în acest sens este schiţată în figura 108. Pe ambele laturi, de la *c* la *g* şi de la *d* la *h* spaţiul trebuie închis prin colonade cu un singur nivel, de înălţimea parterului Parlamentului; acestea ar trebui să prezinte spre exterior arce în plin cintru şi un bosaj rustic corespunzător, iar în interior, coloane şi grinzi orizontale, fiind în principiu asemănătoare vechii porţi a cetăţii (Burgthor), doar mai delicate şi direct inspirate din formele şi dimensiunile Parlamentului. Pe ambele laturi colonadele vor avea cîte un atic asemănător cu cel al clădirii principale, împodobit cu reliefuri şi statui. Aticurile vor fi întrerupte în *e* şi *f* prin dechideri în formă de arce de triumf, pe al căror corp central supraînălţat şi-ar găsi locul cvadrigi, asemănătoare celor de pe clădirea principală. În *g* şi *h* ar trebui amenajate accese libere spre grădina publică realizîndu-se o bună legătură a acesteia cu noua piaţă şi o trecere binevenită de aici spre oraşul vechi, care va fi cîndva necesară datorită închiderii accesului actual prin ridicarea unei noi aripi a palatului. Într-o asemenea piaţă ar fi posibilă şi desfăşurarea completă a rampei şi amplasarea unor mari monumente. În acest scop, printr-o mică tăietură în grădina publică, se realizează un loc ideal care, dezvoltat în lăţime, ar permite grupări interesante şi ar fi avantajos măcar prin faptul că este un tip de spaţiu rar întîlnit astăzi.

Urmînd drumul de la Biserica Votivă pînă la Muzeele Imperiale, întîlnim şi ultimul spaţiu aritmic al ansamblului şi anume piaţa-reziduu de la Palatul de Justiţie. Piaţă-reziduu – pentru că îşi datorează apariţia unuia din unghiurile formate de poligonul Ring-ului, care rupe în acest loc parcelarea ortogonală. Această formă urîtă apare aproape în toate oraşele noi, mereu din acelaşi motiv şi nicăieri nu se poate obţine din ea o formă frumoasă. Pentru corectarea acestor pieţe nu există reţetă; ele trebuie pur şi simplu ocupate cu construcţii. În condiţiile cazului prezentat, cel mai bine ar fi dacă s-ar construi vîrful acestei pieţe, astfel încît în spate, înspre Palatul de Justiţie să se creeze o piaţă pătrată (XI în figura 109), în timp ce partea frontală a clădirii *k* să aibă forma unei imense construcţii circulare. Diametrul acesteia poate fi oricît de mare, pentru a obţine prin ea un efect impozant. În figura 109, acest diametru măsoară 50 metri, deci mai mult decît cel al Mausoleului lui Augustus din Roma, chiar dacă este mai mic decît în cazul giganticului Mausoleu al lui Hadrian (acutalul Castel Sant'Angelo) al cărui diametru măsoară 73 metri. Arhitectura construcţiei ar trebui să fie impunătoare, poate asemănătoare celei Muzeelor Imperiale.



A. Pieţe.

I., II.,IV. Pieţe noi în apropiere de Biserica Votivă.
III. Atriumul Bisericii Votive.
V. Piaţa Universităţii.
VI. Piaţa Primăriei.
VII. Piaţa cea Mare a Teatrului.
VIII. Piaţa cea Mică a Teatrului.
IX. Esplanada Parlamentului.
X. Piaţă în Grădina Publică.
XI. Piaţa Palatului de Justiţie.
XII. Noua Piaţă a Palatului.

B. Edificii.

a. Laboratoare de chimie.
b. Biserica Votivă.
c. Amplasament pentru un mare monument.
d. Universitatea.
e. Primăria.
f. Burgtheater.
g. Corp de clădire proiectat pentru Teatrul Municipal.
h. Templul lui Theseus.
j. Amplasamentul monumentului lui Goethe.
k. Clădire nouă fără o funcţiune determinată.
l. Palatul de Justiţie.
m. Aripa nouă a Hofburg-ului.
n. Arc de triumf proiectat.

Fig. 109. Planul ansamblului.

Aceste concluzii rezultă din încercarea de a remedia defectele ansamblului. O altă întrebare s-ar pune în legătură cu destinaţia unei astfel de construcţii. Greu ne-am putea-o imagina ca imobil de raport. Prin formă, ar putea fi mai degrabă un mausoleu, o capelă funerară, adăpostind în spatele ei spaţii mînăstireşti dar şi Muzeu sau Odeon. Este cunoscut faptul că încă nu s-a găsit în centru un amplasament potrivit pentru Muzeul Comerţului; în egală măsură lipsesc sălile de concerte. Dar nu este aici locul să ne lansăm în idei de viitor fanteziste, căci nu trebuia decît să arătăm, cu ajutorul unui exemplu concret, în ce mod poate fi abordată o operaţiune de ordonare urbană de mare amploare.

Rezumînd rezultatele studiului în planul de ansamblu din figura 109, nu mai trebuie adăugat decît că, privitor la noul traseu al tramvaiului vizibil în schiţă, legătura cu linia Währinger, care nu este trecută în plan, s-ar putea face în strada Schwarzspanier, în spatele Bisericii Votive. În aceste condiţii, legăturile cu toate direcţiile vor funcţiona la fel de bine ca înainte, numai că circulaţia a fost mutată acolo unde nu deranjează, ci dimpotrivă este mai folositoare. Prin întreaga reorganizare s-au cîştigat: 1. *înlăturarea conflictului stilistic*; 2. *o sporire vizibilă a efectelor fiecărei clădiri monumentale în parte*; 3. *un grup de pieţe originale*; 4. *posibilitatea de a reuni aici numeroase monumente de diferite dimensiuni.*

Fiecare din pieţele create ar oferi o altă imagine urbană. În primul rînd, alături de noua şi maiestuoasa piaţă a Palatului (XII), al acestui for al coroanei în adevăratul sens al cuvîntului, s-ar afla piaţa Parlamentului, un fel de forum al Imperiului (IX), realizat în spiritul antic. Această piaţă ar trebui înţeleasă ca expresia artistică a ideii de imperiu, şi astfel, sculpturile ce s-ar putea reuni aici trebuie alese conform acestei interpretări. Alături, în grădina publică, vis-à-vis de templul lui Theseus *h*, s-ar putea amenaja un fel de exedră din copaci şi arbuşti, al cărei centru s-ar potrivi ca amplasament pentru viitorul monument al lui Goethe. Şi această piaţă ar avea ceva din atmosfera unui forum, ceva din spiritul antic. Împreună cu frumoasa grădină şi cu edificiul gen mausoleu *k* ar forma un grup armonios de opere, apropiate unele de altele în spaţiu, apropiate stilistic atît cît este necesar şi totuşi diferite. Cîţiva paşi ne-ar conduce în piaţa Teatrului (VII şi VIII) diferit concepută, care ar fi spaţiul cel mai potrivit pentru a comemora prin monumente, mari poeţi şi artişti de excepţie. O imagine urbană, diferită de cele de pînă acum, ar oferi piaţa Primăriei (VI) prin arcadele ei în stil gotic. Monumentele care ar fi amplasate aici ar putea fi dedicate unor cunoscute personaje din istoria oraşului. Şi Universitatea ar putea căpăta o piaţă V, care ar trebui să sporească efectul frumosului portic, dacă s-ar desfiinţa monstruoasa alee a Ring-ului şi în locul ei s-ar planta în dreapta şi în stînga pîlcuri dese de copaci şi arbuşti. O impresie

deosebită ar produce însă atriumul Bisericii Votive, care ar fi spațiul liniștit și solemn destinat monumentelor oamenilor de știință. Această reorganizare a grupului de piețe ar crea deci amplasamente potrivite monumentelor a numeroase generații, în timp ce, în situația actuală nu se poate găsi nici un singur loc convenabil, din cauza dimensiunilor monstruoase ale spațiului.

Această expunere sper să fie considerată ca un exemplu al modului de amenajare estetică a centrului monumental al unui mare oraș, în conformitate cu lecțiile istoriei și după exemplul frumoaselor orașe vechi. Soluțiile adoptate pot fi foarte diverse; dar principiile și metoda călăuzitoare ar trebui să fie în toate cazurile aceleași, dacă nu se dorește să se renunțe din start la binecuvîntarea artei.

ÎNCHEIERE

În zilele noastre s-a încercat în mai multe rînduri să se repună în valoare vechiul sistem de construire a oraşelor, concepîndu-se pieţe asemănătoare forumului antic. Pictorii şi arhitecţii, cărora le datorăm restaurările antice făcute cu atîta pasiune, în numeroase şi admirabile reprezentări ale unui ideal demult dispărut, dovedesc că şi astăzi sîntem capabili să realizăm încă lucruri la fel de frumoase. Dar toate aceste încercări au în comun faptul că rămîn doar pe hîrtie. Acum treizeci de ani, E. Förster scria în biografia arhitectului J. G. Müller[1] (p. 39): „Faptul că la München noile edificii au fost în majoritate izolate şi, în consecinţă, lipsite de efectul pe care l-ar fi produs dacă ar fi fost regrupate – în ciuda anumitor lacune sau contradicţii – îi sugera lui Müller ideea să proiecteze un mare ansamblu care să regrupeze în aceeaşi piaţă catedrala, primăria, biblioteca, bursa etc. ". Că nu s-a intenţionat niciodată posibilitatea realizării acestui proiect strict academic, este de înţeles, pentru că a fost conceput ca un simplu studiu. Mult mai tîrziu totuşi, în 1848, Müller participă la concursul pentru amenajarea zonei dinspre centru a străzii Regale din Bruxelles, cu un proiect conceput în spiritul unui forum antic. Acest proiect a fost apreciat şi premiat, dar nu a fost niciodată executat.

Am evocat deja soarta proiectului lui G. Semper pentru Dresda. Acest exemplu este revelator pentru fatalitatea care apasă astăzi asupra dimensiunii artistice a amenajării oraşelor, cu atît mai mult cu cît proiectul a interesat cercurile înalte şi chiar s-a început transpunerea lui în realitate. Dar această operă, începută sub auspicii aparent atît de favorabile, nu a reuşit. În faţa unor experienţe istorice atît de tulburi, trebuie un adevărat curaj pentru a mai crede într-un asemenea ideal şi va exista tendinţa de a considera epoca noastră, mult prea prozaică, deja incapabilă de a mai produce în acest domeniu opere mari şi frumoase. Poate că vom avea o şansă pentru că, aşa cum am arătat, o stea bună pare a străluci asupra

extinderii Vienei. Trebuie luat în consideraţie, de asemenea, că nu mai este vorba în acest caz de un nou ansamblu de dimensiuni colosale. Partea cea mai dificilă şi mai costisitoare a acestuia este deja terminată şi nu rămîne decît sarcina cea mai mică şi cea mai uşoară, constînd în plasarea operelor realizate într-un cadru potrivit. Tabloul, ceea ce este esenţial, este terminat şi nu mai lipseşte decît rama. S-ar părea că în această situaţie există chiar un element ce forţează, care mai devreme sau mai tîrziu va trebui să izbucnească din interior şi să se afirme. Chiar momentul în care această izbucnire va începe pare a fi previzibil, dacă ne gîndim că amenajarea de tip forum, cea mai măreaţă, Burgplatz, se apropie de desăvîrşirea sa, fiind o concepţie de idee şi de mijloace materiale de asemenea dimensiuni, cum de la piaţa Sf. Petru din Roma nu s-au mai pus în operă niciodată. Capeţi curaj la vederea unor asemenea realizări. Se poate prevedea cu precizie desfăşurarea procesului. Una din aripile palatului este construită, iar cea care îi va fi pereche, va fi începută curînd. Odată terminate clădirile Hofburg-ului, vechiul Burgthor va cădea, descoperind dintr-o dată imensitatea şi frumuseţea pieţei, moment în care va fi necesară atacarea celor două închideri sub formă de arc de triumf al Ring-ului, deja proiectate, pentru că numai finalizarea acestor monumente va asigura pieţei unitate, o unitate estetică. Apoi se va impune, fără nici o îndoială, nevoia închiderii pieţei în direcţia Grajdurilor Imperiale, respectîndu-se stilul edificiilor existente, adică folosindu-se o arhitectură în armonie cu nivelul inferior al Muzeelor.

Efectul copleşitor pe care îl va produce, fără îndoială, această piaţă în curs de realizare va atrage după sine cerinţe estetice imperative şi nu va mai fi posibil de suportat mult timp apropierea imediată a pieţei informe, situate în faţa Palatului de Justiţie, precum şi confuzia care domneşte în împrejurimile Parlamentului. Atunci va fi venit momentul să se intervină în aceste locuri, în spiritul marelui model propus prin noua piaţă a Palatului.

Se poate imagina că nu va mai fi vorba atunci de a fi pentru sau împotriva acestui model, pentru că toată lumea va fi pătrunsă de aceeaşi convingere. Singura problemă va fi găsirea resurselor care să permită continuarea restului construcţiilor. Dar aceasta, în mod sigur nu va trebui să întîmpine greutăţi. În timp ce populaţia Vienei va fi tot mai numeroasă, totuşi, în centru nu se mai construieşte de multă vreme, dar se poate constata din schiţele de plan prezentate, faptul că şi pentru scopuri private, rentabile, numeroase parcele noi vor fi destinate construirii. Profitul obţinut prin vînzarea acestor parcele va acoperi cu siguranţă cheltuielile pentru construirea majorităţii arcadelor. Nu mai rămîne deci, din nou, decît problema de principiu, dacă un asemenea ansamblu va găsi sau nu un acord general favorabil.

Pentru profani decizia va fi, cu siguranţă, greu de luat pentru că un eşec al acestei experienţe va echivala cu un dezastru. Construcţiile realizate nu vor putea fi demolate. Dar această problemă poate avea o soluţie, pe care vrem să o expunem pe scurt, nu din plăcerea de a construi castele de nisip, ci pentru că procedura pe care o propunem este efectiv realizabilă în multe cazuri. Atrium-ul, proiectat în faţa Bisericii Votive, ar putea de exemplu servi ocazional ca loc de expoziţie, cu condiţia ca modul de expunere să se potrivească cu vecinătatea bisericii. Cu această ocazie s-ar putea realiza, din scînduri văruite, o construcţie provizorie destinată expunerii, care să reprezinte în acelaşi timp un model al proiectului propus. Fiecare, chiar profanul, va putea astfel judeca efectul produs şi opinia publică va fi în măsură, cu siguranţă, să decidă dacă se poate trece la realizarea definitivă. Cît despre omul de meserie, acesta poate, evident, atesta valabilitatea proiectului nostru, prin simplul studiu al planului.

În acest caz, nici aici, nici pentru construirea parţială a pieţei Primăriei, parcelele nu trebuie lăsate pradă bunului plac al cumpărătorilor. Iniţiativa va fi terminată înainte, pentru că arhitecţii vor căuta, o dată în plus, să rivalizeze prin faţadele clădirilor. În acest caz, vor trebui desenate în prealabil planurile tuturor clădirilor, astfel încît să se asigure ansamblului monumental efectul armonios căutat şi în acelaşi timp să se subordoneze efectului edificiului principal. Achiziţionarea parcelelor va trebui să fie însoţită de obligaţia executării acestor planuri, fără modificări importante în privinţa aspectului exterior al clădirilor. De asemenea, simularea amenajărilor care se prevăd a fi realizate constituie un procedeu care ar putea fi folosit şi în alte cazuri. Astăzi, într-o epocă în care se construieşte în toate stilurile şi pentru toate gusturile fără ca nimeni să se preocupe de vecinul său, nu mai este ca în timpurile bune de altă dată, cînd se ignorau problemele de stil şi cînd edificiile se armonizau natural unele cu celelalte şi cu ansamblul care le cuprindea. Să nu se înţeleagă că, într-o situaţie atît de critică, este suficient să se impună proprietarilor autoritatea cîtorva norme scrise. Este de prevăzut că ideile cele mai neobişnuite vor sparge normele cele mai severe.

Acestea vor fi deci procedeele propuse pentru realizarea exemplului nostru. Fiind vorba de un proiect real l-am utilizat în acest studiu, pentru că ilustrează, mult mai bine decît teoriile academice, natura principiilor artistice privind construcţia oraşelor şi clarifică sarcini care revin epocii noastre.

Ar trebui să tratăm în aceeaşi manieră şi alte probleme de modernizare. Astfel, la Viena, acoperirea rîului Viena atrage după sine reconsiderarea amenajării oricărei dintre pieţele Schwarzenberg, Karlskirche sau zona Freihaus, nu doar ca simplă chestiune tehnică, ci ca problemă artis-

tică de cea mai mare importanță; la fel și eventuala lotizare a zonei Linienwall-Terrains (fortificațiile exterioare), sau altele.

Un lucru este sigur: abordăm astăzi aceste probleme cu o responsabilitate mai mare decît acum cîteva decenii și ponderea acestei responsabilități crește o dată cu amploarea experienței de care dispunem în acest domeniu. Oricine strică astăzi planul unui oraș, în ciuda numeroaselor exemple bune sau rele de care dispunem, poartă o foarte grea responsabilitate. Dar astăzi nu mai sîntem obligați să acționăm precipitat, așa cum era cu cîteva decenii în urmă, atunci cînd orașele au ajuns dintr-o dată să crească într-un mod neprevăzut, iar noi nu dispuneam încă de mijloace care să ne permită să facem față acestei creșteri. Astăzi, specialistului care se ocupă de o parcelare importantă îi revine obligația de a studia cu atenție fiecare element al problemei, inclusiv aspectul estetic, și bine ar fi ca schema ortogonală, curent aplicată în planurile de extindere, să fie definitiv alungată împreună cu celelalte banalități. Dacă am reconsidera într-o mai mare măsură aspectul estetic și dacă printr-un număr mai mare de concursuri ne-am asigura participarea artiștilor, am putea ajunge mai des la soluții satisfăcătoare, cel puțin la nivelul formal, chiar dacă înaltul ideal al anticilor ne va rămîne inaccesibil pentru o perioadă de timp încă nedeterminată.

NOTE

CUVÎNT ÎNAINTE

1. Este vorba de planurile de detaliu şi de majoritatea exemplelor. S-ar mai adăuga, conform indexului de oraşe, Danemarca şi Elveţia cu cîte un exemplu.

INTRODUCERE

1. „Trebuie să se combine aceste două sisteme (de a construi regulat şi neregulat)... Se va alinia aşadar oraşul numai în cîteva zone, în cîteva cartiere, iar nu în toată întinderea sa; şi în modul acesta se va uni eleganţa cu siguranţa". Aristotel, *Politica*, traducere de Elena Bezdechi, Cartea IV, cap. X, paragraf 5, p. 169, Ed. Cultura Naţională, Bucureşti 1924.
2. Am tradus astfel *Motive der Composition*. Termenii *Grundsatz* (principiu) *Typus* (tip, formă, model, arhetip) şi *Motiv* (motiv, element) au în text o folosire echivocă. Ultimul, după gradul de abstractizare, are semnificaţii diferite ce merg de la elemente de arhitectură (balcoane, turnuri, colonade) pînă la scheme sau principii de organizare a străzilor şi pieţelor.
3. Vitruvii Pollionis, *De architectura libri decem*. Textul aparţine traducerii lui G. M. Cantacuzino, T. Costa şi Grigore Ionescu, *Vitruviu despre arhitectură*, Ed. Academiei, Bucureşti 1964.
4. „quod si civitas philosophorum sententia maxima quaedam est domus; et contra domus ipsa minima quaedam est civitas; quidni harum ipsarum membra minima quaedam esse domicilia dicentur? uti est atrium/xistus, cenaculum/porticus et huismodi..." L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, vol. I, p. 14, Prestel Verlag, München 1975-1979.
5. „La douăzeci de stadii de Cheroneea se află oraşul foceenilor Panopeus, dacă acesta poate fi numit oraş, cu toate că acolo nu se află nici arhivă, nici gymnasion, teatru ori piaţă şi nici măcar o apă care să coboare în fîntînă". Pausanias, *Călătorie în Grecia*, Cartea X, paragraf 4, Traducere de Maria Marinescu-Himu, vol. II, p. 267, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1982.
6. Cele trei gravuri din introducere au fost reproduse din Jakob von Falke, *Hellas und Rom*, Stuttgart 1878.
7. *bildenden Künste* – „arte figurative", conform formulării lui Lessing, care a circulat în sec. XIX înainte de a fi numite „arte plastice".

CAPITOLUL I

1. „Aceste spații largi, ... înfrumusețează orașul, creînd la capătul unei străzi o vastă și plăcută perspectivă. Astfel se poate admira o clădire frumoasă sau, mai ales, o catedrală." A. Palladio, *Patru cărți de arhitectură*, III, p. 31, Ed. Tehnică, București 1957, traducere de R. Bordenache.
2. Gravurile de piețe din Italia, cu excepția figurii 47, sînt reproduse din Woldemar Kaden, *Italien: Eine Wanderung von den Alpen bis zum Atna*, Stuttgart, 1876.
3. Sitte evocă această renaștere a arhitecturii și sculpturii în articolul *Die neuere kirchliche Architectur in Oesterreich und Ungarn* în *Österreichischungarische Revue*, Neue Folge, Band 3, Viena 1887. (D. Wieczorek, „L'Art de bâtir les villes", 1980)
4. Parlamentul, terminat în 1883, este opera lui Teophil von Hansen (1813-1891), arhitect danez care a realizat mai multe construcții pe Ring; Burgtheater a fost construit între 1874-1888 de G. Semper; Primăria este opera cea mai importantă a lui Friederich Freiherr von Schmidt (1825-1891); Biserica Votivă a fost construită între anii 1856-1879 după planurile lui Heinrich Ferstel (1828-1883), care a cîștigat un concurs public organizat în 1855, pentru a celebra faptul că Franz Iosif a scăpat unui atentat.
5. Sitte și-a expus teoriile sale în privința amplasării unui monument în *Ueber die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal* din *Chronik des Wiener Goethe-Vereins*, nr. 3, martie 1889, înainte de apariția lui *Der Städtebau* (D.W.).

CAPITOLUL II

1. G. Collins arată că Sitte tratează cu o anumită libertate realitățile istorice; de fapt evoluția modurilor de localizare a monumentelor nu este liniară.ci este ciclică, puterile autocrate, în special în Roma imperială, recurgeau în mod voit la localizări centrale pentru a întări astfel simbolul puterii.
2. *unbewussten kunstgefühles* – subconștient mai degrabă decît inconștient, termenul pare că desemnează procesul de amenajare non reflexivă pe care Chr. Alexander îl numește „unself-conscious" în *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge, 1964.
3. G. Semper explică ce înțelege prin *kunsttrieb* (instinct artistic), descriind modul în care omul își creează, prin joc sau prin artă, un microcosmos care îi permite să înțeleagă legile de funcționare ale universului. (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, München, 1878-1879.)
4. „Remarquons cependant qu'aucun des principes artistiques n'est réductible à des lois physiques ou géometriques, et que Sitte attribue un rôle essentiel à la sensibilité et à l'intuition du créateur et du spectateur dans l'appréhension de l'espace urbain" notează D. Wieczorek.
5. Baumeister se referă în special la degajările din Paris (Notre-Dame și turnul Saint-Jacques) și la cea a Domului din Köln, pe care și Sitte le critică. R. Baumeister, *Stadterweiterungen*, Berlin 1876.

CAPITOLUL III

1. Am tradus prin „bloc" cuvîntul *Häuserblock* ce semnifică un ansamblu compact de clădiri de locuit sau birouri, construit într-o insulă mărginită de trei sau patru străzi, (Cincinat Sfințescu, *Urbanistica generală*, București 1933, sau *Vocabulaire International des Formes d'Urbanisme et d'Architecture*, J. H. Calsat, Paris 1970) spre deosebire de *Baublock*, termen folosit astăzi în accepțiunea de locuință colectivă supraetajată, bloc, pe care l-am tradus prin

clădire.
2. *Geschlossen* poate avea aici ambele sensuri: propriu, desemnînd închiderea fronturilor, şi figurat, cu sensul de unitate, omogenitate.
3. D. Wieczorek ne relevă că lui Sitte i se datorează descoperirea formei de turbină creată de străzile care debuşează în pieţele medievale: „Comparaţia cu tehnicile dulgherilor şi zidarilor arată pe de o parte demersul structuralist al lui Sitte şi aminteşte, pe de altă parte, că autorul lui *Der Städtebau*, un William Morris vienez, a fost unul din principalii artizani ai reformelor artelor aplicate în Austria". (*L'Art de bâtir les villes*, Paris 1980.)

CAPITOLUL IV

1. Sitte se referă la cercetările acustice ale fiziologului şi fizicianului german H. L. F. Helmholtz (1821-1894).
2. G. Collins ne atrage atenţia că Sitte ignoră o tradiţie veche şi foarte răspîndită în Spania şi America Latină în privinţa pieţelor pătrate şi a celor de arme. De ce, autorul o spune în *Cuvînt înainte*.
3. Prima menţionare a acestei boli într-o publicaţie ştiinţifică apare în 1871 (*Encyclopedia Universalis*, vol. 12, p. 983). G. Collins relevă ironia cuvîntului în limbile moderne, agora fiind, după Sitte, spaţiul închis şi protector prin excelenţă.
4. Ca şi în alte ocazii pe parcursul acestei lucrări, Sitte semnalează aici importanţa imaginii spaţiului urban reflectată prin percepţia umană (J. W. Goethe, *Călătorie în Italia*, 1787). Ambianţa şi ambientul urban vor constitui ulterior aspecte abordate de psihologia urbană (Kewin Lynch, *The Image of the City*, 1960, Terence Lee, *Environment and Behaviour*, 1970, ş.a.).

CAPITOLUL V

1. „De asemenea, simetria este un acord armonios al părţilor operei însăşi, şi o relaţie proporţională între aceste părţi şi ansamblul figurii". Vitruviu, I,2,4.

CAPITOLUL VI

1. D.Wieczorek relevă noutatea introdusă de Sitte care constă în acceptarea unei asemenea relaţii între construcţia edificiilor sau a monumentelor pe de o parte, şi amenajarea pieţelor pe de alta, nu numai pentru perioada clasică, ci şi pentru Evul Mediu, concepţie legată de refuzul hazardului ca principiu al organizării oraşelor.

CAPITOLUL VII

1. Este vorba de fapt despre centrul de greutate al elevaţiei.
2. Melk, Kremsmünster, St. Florian, nume legate de activitatea celui mai mare arhitect baroc austriac, Jakob Prandtauer (1658-1728), *Who's who in architecture*, J. M. Richards, 1977.
3. Reşedinţa din Würzburg, construită între 1724-1744 de Balthasar Neumann (1687-1753).

CAPITOLUL VIII

1. R. Baumeister (1833-1917), teoretician şi practician al urbanismului, predă la Karlsruhe începînd din 1874. Lucrarea sa principală *Stadterweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, Berlin 1876, este prima sinteză a cunoştinţelor vremii în materie, expuse cu doi ani înainte la congresul Societăţii inginerilor şi arhitecţilor germani. C. Sfinţescu, *Urbanistica generală*, Bucureşti 1933.

CAPITOLUL IX

1. Această tipologie este împrumutată din R. Baumeister, *Stadterweiterungen*, cap. 6.
2. Se va compara concepţia lui Sitte asupra străzii cu cea a lui Le Corbusier: „Strada încetează să mai fie un coridor între faţadele ridicate în lungul laturilor, între care se precipită, cu constrîngeri din ce în ce mai numeroase, lucrurile cele mai diverse: pietoni, cai, automobile". (*Manière de penser l'urbanisme*, Paris 1946).
3. În Württemberg în 1876, vechile prescripţii privind estetica edificiilor publice pentru străzile principale şi pieţe erau încă în vigoare. R. Baumeister, *Stadterweiterungen*, p. 261.
4. Printre proiectele prezentate la concursul pentru extinderea Vienei în anul 1859, cel cu numărul 50 prevedea raderea întregului oraş vechi cu excepţia catedralei Sf. Ştefan, şi înlocuirea lui cu o schemă ortogonală regulată, inspirată cu siguranţă de cea de la Mannheim, pentru că străzile erau aici la fel denumite, prin litere şi cifre. Cu siguranţă că Sitte a văzut acest plan (D. Wieczorek).
5,6. În realitate, într-o intersecţie în T mai există încă trei puncte de conflict între traiectoriile tangente. Cele 12 cazuri de fapt se reduc la 6, Sitte considerînd încrucişare şi trecerea unuia pe lîngă celălalt a două vehicule venind din sensuri opuse, ca în cazul a două trenuri. Într-o intersecţie de patru sensuri sînt de fapt 24 puncte de conflict, cele 12 semnalate de Sitte, plus 4 în centru, plus 8 pe traiectoriile tangente.
7. Termenul *Platzrichtung* admite o corespondenţă între posibilitatea de orientare a observatorului şi o anumită calitate a formei pieţei. „Proporţia din faţă în spate vesteşte un conflict similar şi constă din concilierea a două contrarii. Acest conflict are loc între mişcare, ca expresie a voinţei libere, şi opoziţia masei, ca expresie a acelei *vis inertiae* şi a rezistenţei mediilor." (Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, München 1878-1879).
8. Comentariul este ambiguu, sporirea la maximum a lungimii faţadelor (perimetrului) nefiind posibilă într-un sistem de hexagoane, care prezintă raportul minimal între perimetru şi suprafaţă, în comparaţie cu alte sisteme. Problema se inversează dacă ar fi vorba despre sporirea suprafeţei folosind un perimetru constant, (G. W. Leibniz, *Dialog privitor la conexiunea dintre lucruri şi cuvinte*, august 1677) dar nu aceasta este problema semnalată.

CAPITOLUL X

1. Aspectele economice şi juridice ale urbanismului, cît şi cele sociale l-au preocupat pe Sitte în aceeaşi măsură ca şi cele artistice. În 1903 va publica articolul *Enteignungsgesetz und Lageplan* (Legislaţia de expropiere şi planul de situaţie), iar în momentul morţii sale scria o lucrare care trebuia să se intituleze *Urbanismul şi fundamentele sale economice şi sociale*.

CAPITOLUL XI

1. Daniel Matthäus Pöppelmann (1662-1736) a reconstruit Zwingerul în forma pe care o cunoaştem astăzi, între anii 1711-1722. Planul lui Semper datează din 1837, iar evoluţia ulterioară corespunde descrierii făcută de Sitte.
2. G. Semper a proiectat acest plan în 1869 din care, pînă în 1871, s-au realizat doar cele două Muzee. Dar Forumul imperial nu va fi niciodată terminat în forma în care l-a conceput el: lipsesc atît clădirile C şi D, cît şi porţile monumentale care ar fi trebuit să închidă vizual ansamblul.
3. Obligativitatea concursurilor publice nu a fost nicăieri menţionată în textul de la Berlin.
4. R. Baumeister a fost chiar raportorul rezoluţiei de la Berlin. Planurile reproduse de Sitte sînt din lucrarea acestuia, *Stadterweiterungen*.
5. G. Collins notează marea diferenţă dintre viziunea cosmologică a meteorologiei propusă de Vitruviu şi pragmatismul lui Sitte, care merge pînă acolo încît să propună orientarea bisericilor în funcţie de direcţia vînturilor dominante.

ÎNCHEIERE

1. Johann Georg Müller (1822-1849), poet, desenator şi arhitect elveţian, a cîştigat în 1848 primul concurs public de arhitectură organizat la Viena, pentru construirea bisericii din Altlerchenfeld. Franz Sitte, tatăl lui Camillo, a continuat mai bine de un deceniu lucrările la această biserică, fapt care a marcat cu siguranţă copilăria autorului.

INDICE DE ORAȘE

Observație: cifrele reprezintă numerotarea paginilor, iar prin cifrele cu asterisc se notează paginile care conțin planuri.

Alexandria 4
Altenburg 36
Amsterdam 36
Anvers 83
Assizi 12
Atena 6, 12, 77, 91
Augsburg 83
Bamberg 36,59
Berlin 43, 83, 100, 102, 108
Bologna 37
Bolswaert 89
Braunschweig 37, 60
Bremen 61, 83
Brescia 24, 31, 37
Breslau 15,83
Brieg 37
Bruges 36
Bruxelles 89, 131
Cassel 81*, 82*
Catania 94
Chicago 86
Coblenz 65, 66*
Copenhaga 60
Cremona 24
Danzig 36, 59, 83
Darmstadt 83
Delphi 6
Deventer 89
Dresda 36, 65, 66, 84, 94, 96, 97*, 117, 131
Düsseldorf 83
Eleusis 6
Ferrara 24
Florența 12, 15, 16, 18, 21, 32*, 36, 37, 38*, 46, 51, 54, 64,115
St. Florian 65
Frankfurt pe Main 59, 84
Freiburg-im-Briesgau 36, 56, 83
Genova 47
Görlitz 88, 89
Göttweih 65
Gotha 83
Haga 89
Halle 36
Halberstadt 89
Hamburg 43, 83
Hanovra 60, 83
Heidelberg 28
Heilbronn 88, 89
Hildesheim 62, 63
Hoogstraeten 89

Karlsruhe 83
Kiel 60*
Köln 36, 58, 60
Konstanz 59*, 60
Kremsmünster 65
Leida 89
Lemgo 89
Leipzig 83
Lucca 50
Lübeck 28, 36, 60, 89
Lyon 82*
Milano 24
Mainz 59
Mannheim 78, 79
Mantova 32*, 51*
Marsilia 82
Melk 65
Modena 39*
München 56*, 71, 83, 131
Münster 37, 61
Micene 2
Napoli 94
Nîmes 82
Nisa 84
Nürnberg 21*, 58, 62, 77, 88
Nymwegen 36
Ochsenfurth 89
Olympia 6
Paderborn 36
Padova 21, 22*, 45*
Palermo 23, 45, 82
Paris 40, 43, 59, 82, 118
Parma 31*
Pavia 12, 24
Perugia 21, 51*
Piacenza 23*
Pisa 12, 121
Pistoia 32
St. Pölten 32
Pompei 1, 36
Praga 83
Ravenna 32
Regensburg 28, 59, 71
Reggio 24
Rennes 73
Roma 20, 21, 23, 28, 36, 39, 62, 63, 64, 77, 82, 87, 89, 94, 97, 127, 132
Rothenburg pe Tauber 21*, 89
Salzburg 36, 62
Schwerin 59
Siena 47*
Siracuza 32, 45*
Stendal 28
Stettin 56*, 60
Strasbourg 59
Trier 62
Triest 40, 62, 75*
Torino 40, 81
Udine 37
Ulm 56*
Venetia 40, 43, 52*, 77, 89, 115
Verona 23*, 46*, 125
Vicenza 24, 51
Viena 15, 16, 27, 28, 32, 36, 40, 42, 43, 56, 58, 64, 65, 69, 70, 74, 80, 83, 84, 85, 89, 97, 104, 105, 106, 107, 116, 117, 118, 123, 125, 132, 133
Weimar 83
Wiesbaden 84, 93*
Würzburg 60*, 65, 66, 83
Ypern 36

DER

STÄDTE-BAU

NACH SEINEN

KÜNSTLERISCHEN GRUNDSÄTZEN.

EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG
MODERNSTER FRAGEN DER ARCHITEKTUR UND MONUMENTALEN
PLASTIK UNTER BESONDERER BEZIEHUNG AUF WIEN

VON

ARCHITEKT

CAMILLO SITTE

REGIERUNGSRATH UND DIRECTOR DER K. K. STAATS-GEWERBESCHULE IN WIEN.

MIT 4 HELIOGRAVUREN UND 109 ILLUSTRATIONEN UND DETAILPLÄNEN.

WIEN 1889.

VERLAG VON CARL GRAESER.

I. AKADEMIESTRASSE 26.

„Amintirile de călătorie sînt parte din visele noastre cele mai frumoase. Magnifice imagini de oraşe, monumente, pieţe şi peisaje se perindă prin faţa ochilor noştri spirituali, trăind astfel din nou revelaţia oferită de acele locuri înălţătoare şi pline de farmec pe unde am avut fericirea să trecem. ... Splendoarea inalterabilă a tărîmurilor elenistice, din Italia meridională şi din alte orizonturi binecuvîntate, este în primul rînd un dar al naturii, şi oraşele antice sînt aidoma acestei frumoase naturi, iar ele au influenţat la rîndul lor natura omenească, cu o dulce şi copleşitoare putere."

„ ... Dimensiunile gigantice luate de marile noastre oraşe, în primul rînd au făcut să se rupă peste tot cadrul formelor artistice străvechi. Cu cît creşte oraşul, cu atît cresc pieţele şi străzile, cu atît imobilele se înalţă şi se extind, şi dimensiunile lor, etajele nenumărate şi rîndurile lor interminabile de ferestre împiedică orice ordonanţă eficace din punctul de vedere al artei. Totul se dilată la nesfîrşit şi veşnica reluare a aceloraşi motive arhitecturale ajunge să tocească sensibilitatea, încît este necesar să se recurgă la mijloace foarte puternice pentru a mai produce încă un oarecare efect."

„ ... Cum oare s-ar putea naşte aici impresia de armonie a întregului ansamblu, dacă fiecare arhitect nu doreşte altceva decît să pună în umbră opera vecinului, şi dacă e posibil să-i anuleze efectele. Astfel de situaţii se aseamănă probabil acelora din teatru, în care o scenă importantă este ratată atunci cînd personajele secundare vor să se arate mult mai importante decît protagoniştii şi nu sînt temperate cu energie de către director sau de către regizor.
Într-un astfel de caz, o mînă forte, cea a regizorului-urbanist, este necesară chiar de la atribuirea permisului de construire, cu atît mai mult cu cît în construcţii, cel mai adesea, greşelile nu pot fi corectate..."

(CAMILLO SITTE – Arta construirii oraşelor)

EDITURA TEHNICĂ

ISBN 973-31-0378-0

Lei 350